REVISTA DE FLAMENCOLOGÍA

Año XII. Núm. 24
2º Semestre 2006

CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA DE JEREZ DE LA FRONTERA

EDITORIAL
UN MUSEO DEL FLAMENCO PARA JEREZ

ANTONIO BARBERÁN REVIRIEGO
ENRIQUE JIMÉNEZ «EL MELLIZO»

JUAN DE LA PLATA
JAVIER MOLINA, EL GRAN MAESTRO DE LA GUITARRA, CREADOR DE LA ESCUELA JEREZANA

JOSÉ FRANCISCO ORTEGA CASTEJÓN
«MALAGUEÑA DEL COJO», «TARANTA-MALAGUEÑA DE FERNANDO EL DE TRIANA», «MALAGUEÑA CARTAGENERA DE PIÑANA»: TRES ESTILOS, UN MISMO CANTE

LUIS LÓPEZ RUIZ
LA ANTOLOGIA DE HISPAVOX. OBRA DE UN JEREZANO

RAFAEL LORENTE HERRERA
LA NUEVA CONCEPCIÓN DEL BAILE FLAMENCO

F. M. NÚÑEZ TROPEDANO
LA IMPORTANTE LABOR PIONERA DE LA CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA, EN LA RECUPERACIÓN DE LOS ROMANCES Y COPLAS TRADICIONALES DE LA NOCHEBUENA DE JEREZ

POESÍA: ANGEL GANIVET

RESEÑA DE LIBROS, DISCOS Y DVD DE FLAMENCO

CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA · JEREZ ·

REVISTA DE FLAMENCOLOGIA
Año XII. Núm. 24 - 2º. Semestre 2006

SUMARIO

EDITORIAL: UN MUSEO DEL FLAMENCO PARA JEREZ 3

ENRIQUE JIMÉNEZ «EL MELLIZO»
Antonio Barberán Reviriego 5

JAVIER MOLINA, EL GRAN MAESTRO DE LA GUITARRA,
CREADOR DE LA ESCUELA JEREZANA
Juan de la Plata 33

«MALAGUEÑA DEL COJO», «TARANTA-MALAGUEÑA DE FERNANDO EL DE TRIANA»,
«MALAGUEÑA CARTAGENERA DE PIÑANA»: TRES ESTILOS, UN MISMO CANTE
José Francisco Ortega Castejón 59

LA ANTOLOGIA DE HISPAVOX. OBRA DE UN JEREZANO
Luis López Ruiz 93

LA NUEVA CONCEPCIÓN DEL BAILE FLAMENCO
Rafael Lorente Herrera 105

LA IMPORTANTE LABOR PIONERA DE LA CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA,
EN LA RECUPERACIÓN DE LOS ROMANCES Y COPLAS TRADICIONALES
DE LA NOCHEBUENA DE JEREZ
F. M. Núñez Tropedano 109

POESIA: Angel Ganivet 114

RESEÑA DE LIBROS, DISCOS Y DVD DE FLAMENCO
Por Bordón 115

Portada: «Bailaora» por Hohenleiter

Edita: CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA DE JEREZ DE LA FRONTERA
Director: JUAN DE LA PLATA
SECRETARIO DE REDACCIÓN:
MANUEL PÉREZ CELDRÁN
REDACCIÓN Y ADMÓN.: Pl. San Juan, 1 (Palacio Pemartín - Planta Baja)
JEREZ DE LA FRONTERA (Cádiz) - España.
CORRESPONDENCIA: Apartado de Correos, 246 - C.P. 11080
CORREO ELECTRÓNICO (E-mail): flamencologiajerez2001@yahoo.es
PAGINA WEB: http://www.flamencologia.com
Teléfono y Fax: 956 34 34 81

Impresión: AL-ANDALUS, S.R.L.L. c/ Jardinillo, nº 3 - JEREZ (Cádiz)
Diseño y maquetación: J&J - Juan Carlos Ortegón Castellano
C/. San Francisco Javier, nº 6 - JEREZ (Cádiz)

Esta revista se publica, gracias a la colaboración del
EXCMO. AYUNTAMIENTO DE JEREZ,
CAJA SAN FERNANDO
CENTRO ANDALUZ DE FLAMENCO y
FUNDACIÓN PROVINCIAL DE CULTURA DE LA DIPUTACIÓN DE CÁDIZ

La "R. de F." no asume necesariamente las opiniones científicas contenidas en los textos de sus colaboradores.

Reservados todos los derechos. Prohibida la reproducción total o parcial de cualquier trabajo, publicado en esta Revista, sin permiso expreso de su Autor y de la Dirección de la misma.

ORIGINALES: Deben enviarse en disket, con una copia impresa en papel.

EDITORIAL

UN MUSEO DEL FLAMENCO PARA JEREZ

Jerez tendrá un Museo del Flamenco. Así está decidido por la Junta de Andalucía, como colaboración extraordinaria a la proyectada Ciudad del Flamenco que el Ayuntamiento jerezano, a través de su Gerencia Municipal de Urbanismo, está levantando en el corazón del viejo Jerez musulmán, en la plaza Belén.

Pero no es esta la primera vez que se quiere hacer en Jerez un Museo Flamenco, y es justo que hagamos aquí un poco de historia de los anteriores intentos.

Ya en una conferencia que diera en el Grupo Escolar Cervantes, organizada por el Ateneo Jerezano, el escritor y primer flamencólogo jerezano, Antonio Chacón Ferral (An-Cha-Fe), el 18 de marzo de 1933, éste pidió «la fundación en Jerez de un museo de cante jondo».

Y haciéndose eco de esta propuesta, el poeta y flamencólogo jerezano Julián Pemartín – que da su nombre al palacio donde residiera y donde actualmente tienen su sede el Centro Andaluz de Flamenco y la Cátedra de Flamencología – dos días después, escribiría en el semanario jerezano «Claridad», como complemento a la idea del museo, expuesta por Chacón Ferral, la de «levantar algo como una tribuna para las disertaciones de los buenos aficionados a nuestro arte grande y jondo».

Desconociendo estas propuestas, la Cátedra de Flamencología de Jerez, ya desde su fundación en 1958, tenía entre sus proyectos hacer algo similar y, en 1966, es cuando empieza a proyectar, en firme, la creación de dicho Museo que llamaría del Arte Flamenco, para cuya promoción a nivel nacional, organizaría y celebraría tres grandes festivales de flamenco, en la capital de España, con la actuación de las primerísimas figuras del cante, el baile y el toque de aquellos momentos: Antonio Mairena, Juan Talega, Rafael Romero, El Agujeta, Rosa Durán y el Cuadro del tablao «Zambra», etc.

El primer «Festival Flamencología» tuvo lugar en 1971, en el Teatro María Guerrero, de Madrid, y las dos ediciones siguientes, en el madrileño Teatro Español, en los años 1972 y 1973.Colaborando en los tres festivales el Consejo Regulador de los Vinos de Jerez, que en cada función obsequió a los asistentes con una botella de nuestros ricos caldos de diferentes primeras marcas.

Gracias a las gestiones de la Cátedra y a la labor de promoción de dichos festivales, con fecha 23 de diciembre de 1972, el Ministerio de Educación y Ciencia autorizaría el funcionamiento del Museo del Arte Flamenco, mediante decreto aparecido en el Boletín Oficial del Estado de 10 de enero de 1973, creándose automáticamente un patronato para el mismo que preside el gran aficionado, don Alvaro Domecq y Díez, junto al maestro del cante, Antonio Mairena, Llave de Oro del Cante, amén de otros artistas del cante, del baile y de la guitarra, criticos, flamencólogos y aficionados de relieve.

Inmediatamente se redactan y aprueban los nuevos estatutos de la Cátedra de Flamencología, como centro cultural independiente y se consigue de la empresa Pedro Domecq S.A., en el año 1974, la cesión de unos magníficos y amplios locales de dos plantas, en calle Quintos, núm. 1, para la instalación y montaje de dicho museo, donde la Cátedra exhibe todo cuanto tiene, en esos iniciales momentos: Carteles, cuadros, fotografías, cerámicas, y otros objetos.

Este Museo del Arte Flamenco existiría, en la calle Quintos, núm. 1, sede de la Cátedra de Flamencología, durante el tiempo que esta tuvo en disfrute dichos locales, hasta que se vio obligada a abandonarlos, por venta de los mismos por parte de Domecq a otra empresa; desapareciendo momentáneamente el museo, ya que este no tenía cabida en la sala que nos cediera provisionalmente el Ayuntamiento de Jerez, en la Biblioteca Municipal, siendo desmontados los objetos expuestos y guardados en cajas, las que hoy día se conservan en las dependencias que el C.A. F. tiene cedidas a la Cátedra, en el Palacio Pemartín de la plaza San Juan, núm. 1.

Todos esos fondos serán entregados, en su momento, a la Ciudad del Flamenco, para su utilización en el nuevo y definitivo Museo Andaluz del Flamenco; lo mismo que los demás fondos y materiales que posee la Cátedra – miles de discos, fotografías, libros, documentos, etc. – que pasarán a ser propiedad del Centro de Documentación, en el que se integrará la Cátedra, una vez cumplida su misión conservadora del flamenco, tras medio siglo de azarosa vida.

EN EL CENTENARIO DE LA MUERTE DEL GRAN MAESTRO GADITANO

ENRIQUE JIMÉNEZ «EL MELLIZO».

VIDA Y OBRA DE UN «*COMPOSITOR JONDO*»

ANTONIO BARBERÁN REVIRIEGO
CÁDIZ

«... un gitano iletrado pero con tanta música dentro como para que en Inglaterra se le haya comparado en su campo, con Mozart en el suyo: un Falla analfabeto, pero no menos perdurable...»

Fernando Quiñones.
Diario de Cádiz de 13 de enero de 1997

Existe general aceptación por parte de los tratadistas, en definir la figura del maestro gaditano como el principal pilar del cante flamenco gaditano, pese a que en etapas anteriores y en la suya propia existían en esta localidad, numerosos artistas de primerísimo orden; caso de Curro Durse, Paquirri «el Guanté», Teodoro Guerrero Cazalla El «Quiqui», Tío José «el Granaíno», Enrique Ortega «El Viejo», Juan Feria, El Viejo de la Isla, el Niño de la Isla, María Borrico, etc.. que destacamos entre otros muchos que se irán citando y que en plena época del Mellizo, ya estaban triunfando en los Cafés-Cantantes de Andalucía.

Busto de Enrique el Mellizo- Peña «El Mellizo»

Es muy difícil seguirle la pista a nuestro personaje del cual el pasado día 30 de mayo de 2006 se cumplió el centenario de su adiós jondo; faltan mucha prensa de la época por consultar y mucha de ella, se encuentran en tan mal estado que no están a disposición del lector ávido de noticias flamencas.

Comencemos primero por sus antecedentes familiares, los cuales los encontramos perfectamente descritos por el flamencólogo gaditano Félix Rodríguez en su libro «El arte en la sangre»

ANTECEDENTES FAMILIARES

Francisco Antonio Enrique Jiménez Fernández (a) «El Mellizo», nació en la gaditana calle Mirador nº 24 (hoy 29), enclavada en pleno corazón del Barrio de Santa María, el día uno de diciembre de 1848. Sus padrinos de bautizo fueron Enrique Ortega Díaz «Ortega el Viejo» y Carlota Feria Ruiz.

Sus padres se llamaron Francisco Antonio Jiménez Rodríguez, empleado del matadero, (Cádiz 22/02/1810 -12/04/1861) y Carlota Antonia Fernández Monje (20/01/1814- 18/11/1898).

Su padre anteriormente estuvo casado con una hermana de Carlota, llamada María Dolores Fernández Monje, nacida en Cádiz el día 14 de octubre de 1809 y fallecida en la misma Capital en fecha 2 de noviembre de 1833, a la edad de 24 años en la calle Santa Elena.

Del primer matrimonio hubo dos hijos; - José Antonio Florencio (7/11/1830-16/7/1895) y María Dolores (23/01/1833 - 2/12/1833).

Observamos pues, que su primera mujer falleció a los diez meses de nacer su hija, esto pudo provocar que su hermana Carlota y la suegra del padre del Mellizo, Juana Monje que aparece empadronada en el domicilio de Francisco Antonio, se tuvieran que hacer cargo de dichos hijos en el domicilio citado.

Cuando los padres del Mellizo contraen matrimonio, -no sin problemas-, en fecha 28 de diciembre de 1852, ya tenían ambos 6 hijos en el mundo, del cual destacamos para el aficionado flamenco, amén de Enrique, a su hermano Manuel Jesús (a) «Mangoli», dos años mayor que Enrique y «bailaor» flamenco que gozó de muchísima popularidad en los Cafés-Cantantes de la época y que aparece citado por Juan de la Plata en su libro «*La tradición flamenca de Jerez*» (Jerez, 1987-Cátedra de Flamencología y Estudios Folklóricos Andaluces)

«... Abre de nuevo sus puertas el Teatro Principal y ya tenemos en su escenario la noche del 31 de octubre de 1867, el primer gran espectáculo casi completo de flamenco que se celebra en Jerez. En él actúan nada menos que tres grandes artistas de la época: el cantaor jerezano Joaquín Loreto, más conocido por Joaquín Lacherna; el cantaor gaditano Francisco Fernández, más conocido como «Curro Dulce»; y el tocaor gaditano Francisco Cantero, conocido por «Paco el Barbero». El primero de ellos, La Cherna, vería nacer, once años mas tarde a su sobrino Manuel Torre; el segundo, Dulce, no llegaría a conocer a su famoso biznieto, Manolo Caracol. Ambos cantaores, como puede observar-

se, antepasados de dos grandes familias flamencas, los Torre de Jerez y los Ortegas de Cádiz, aunque por vía materna.

El espectáculo se abrió con la actuación de Juan Fernández, conocido por el hijo de Curro Dulce, quien cantó EL POLO, LA CAÑA y seguiriyas: Curro Dulce cantó por soleá, el Jaleo y la Viudita –esto último, tal vez un tanguillo carnavalesco-, bailando uno que le decían El Mingoli (Nota: o «Mangoli», de nombre Manuel Jiménez Fernández, hermano de Enrique El Mellizo). Por último Curro Dulce, al que ningún investigador da como bailaor y sólo como gran cantaor, especialmente de caña, bailó lo que entonces se llamaba el Tango Americano.»

Enrique el Mellizo, contrajo matrimonio el día 8 de febrero de 1874 con Ignacia Ezpeleta Ortega, nacida en Cádiz el 30 de octubre de 1852, hija del matador de toros Francisco Ezpeleta Machuca y de la cantaora Dolores María Jacoba Ortega Díaz (a) «La Jacoba». Es decir a partir de este matrimonio, Enrique entronca con la gran dinastía de los Ortegas y la de los Ezpeletas, donde la inmensa mayoría de sus miembros durante varias generaciones fueron cantaores, bailaores y toreros de tronío.

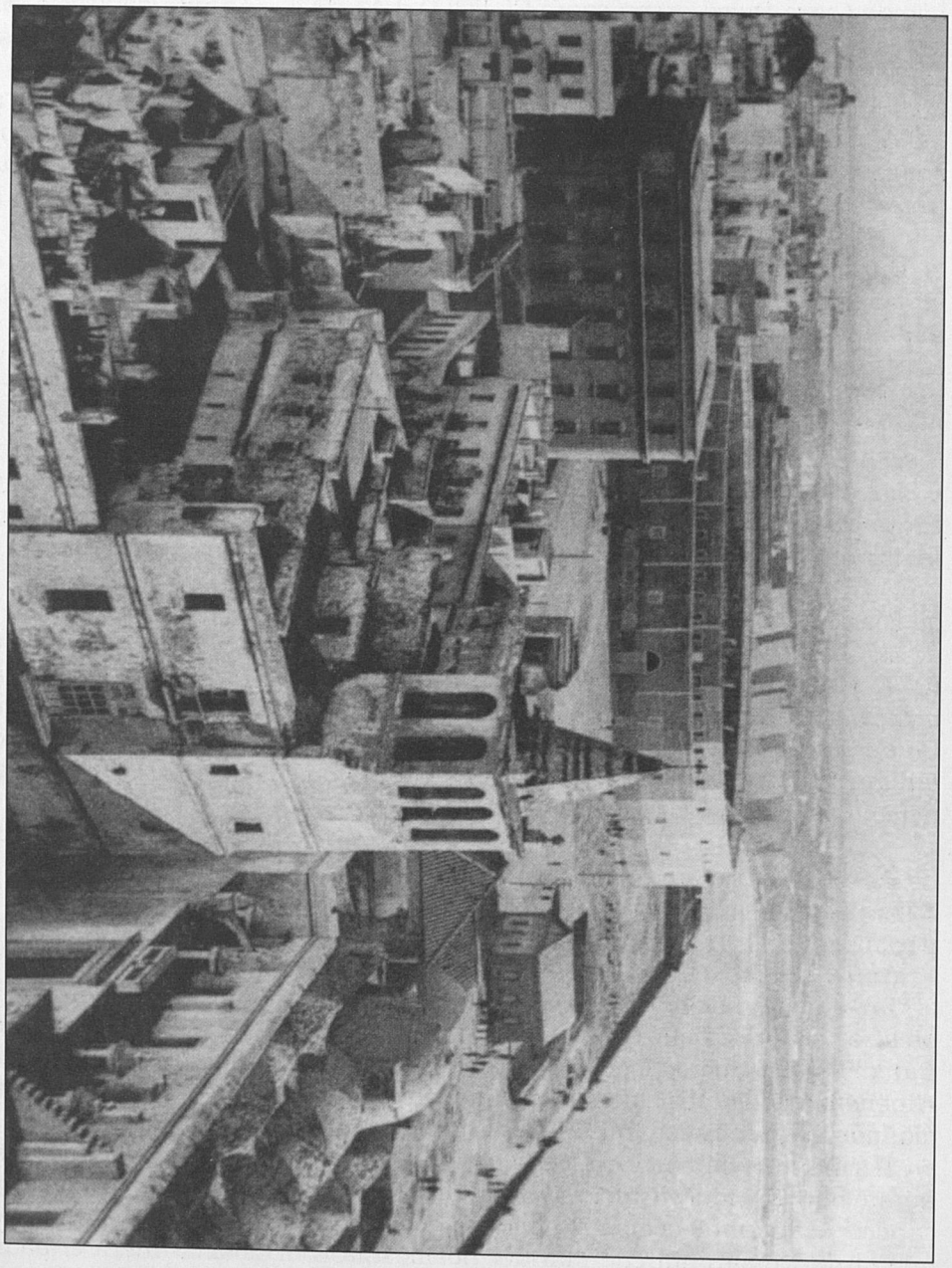
Por interesante, hay que destacar con respecto a la suegra del Mellizo, la cantaora «La Jacoba», lo que Félix Rodríguez apunta, en la entrevista que le realizaron en el Diario de Cádiz de fecha ocho de mayo del corriente;

Diario de Cádiz de 8 de mayo de 2006

«.../... María Dolores Ortega «La Jacoba», una de las cantaoras que menciona Demófilo en la relación que le dió Juanelo de Jerez. También aparece mencionada como «La Dolores» en el libro «Escenas Andaluzas» de Estébanez Calderón, en «Asamblea General» una parte de ese libro, donde se cuenta que, en una Velá de Santiago y Santa Ana, cantó unos estilos que yo creo que ya tienen que ver con la Malagueña de El Mellizo.../...»

De este Matrimonio nacieron los siguientes hijos: Francisco Antonio (23/12/1874-7/4/1936) (a) «Antonio el Mellizo», Enrique (15/2/1877-17/9/1929) «Hermosilla» y María Carlota (4/11/1889-19/09/1907).

Antes de proseguir, tengo la obligación de corregir algunos datos que obran en algunas biografías flamencas. La primera es que el Padre del Mellizo, no fue Mellizo con nadie, tal como asevera el Presidente de la Cátedra de Flamencología de Cádiz, Francisco del Río Moreno en su libro «El Mellizo en el Cádiz de su tiempo» y en donde investigó dicha circunstancia, por lo tanto no es imputable su apodo a que su padre fuera mellizo con su hermano y la segunda recogida por Félix Rodríguez , relativa al apodo de su hijo Enrique e inclusive también de Antonio, pues la prensa de la época, cita a ambos como los hermanos «Hermosilla», no se debe tampoco a que el torero sanluqueño Manuel Hermosilla «Hermosilla» fuera el padrino de bautizo de algunos de ellos, pues no aparece como tal en ninguno de los bautizos de los citados.



Antigua Plaza de Toros de Cádiz «La Hoyanca» (Campo del Sur)

EL AMBIENTE FLAMENCO EN LA ÉPOCA DEL MELLIZO»

Cádiz tenía por aquel entonces una población aproximada de 70 mil habitantes y contaba con una plaza de toros que se construyó en 1862 y en tan solo 28 días, obra del arquitecto D. Manuel García Álamo. Pese al corto tiempo empleado en su construcción, fue una plaza sólida, construida en madera, localizada frente al colegio de la Mirandilla (Campo del Sur) y con una capacidad para once mil personas. La misma fue inaugurada por la Reina Isabel II el día 27 de Septiembre de 1862.

También merece destacarse los siguientes teatros, en los cuales en ocasiones acogieron espectáculos de corte flamenco, así como innumerables sainetes, zarzuelas y demás obras de teatro, que de un modo u otro, también influyeron en la creación, propagación y evolución del arte flamenco. La Guía Rosetty, realiza la siguiente descripción;

«TEATRO PRINCIPAL.- Situado en la calle Novena, cuyo terreno perteneció a los propios de la Ciudad, la cual lo cedió al hospital de San Juan de Dios, habiéndose labrado el teatro en el año de 1700, de madera, pero construido bajo buenas reglas, en nuestros tiempos se le ha reformado en diferentes ocasiones; conservándose en él un hermoso telón de boca, debido al pincel del famoso Juan Rodríguez el Panadero

TEATRO DEL BALON: Próximo al antiguo juego de su nombre en la plaza que de él lo toma, fue construido de madera el año de 1812 y reedificado en el de 1838, labrando sus muros de mampostería y dándole la forma que hoy tiene. Este teatro, en cuya escena se han presentado en otras épocas las primeras notabilidades del arte dramático, recuerda una época de gloria para Cádiz; pues fue construido durante el sitio de esta plaza en la guerra de la Independencia; con objeto de que el vecindario, refugiado a causa del bombardeo en los barrios inmediatos, no careciese de espectáculos teatrales.

«GRAN TEATRO DE CADIZ, Este suntuoso edificio se inauguró en la noche del 28 de junio de 1871, ocupaba en el centro de la plaza Rey Don Alfonso XII, dando su fachada principal a la de Fragela, 1757,43 metros cuadrados de superficie; habiendo estado encomendada su dirección al hábil arquitecto D. Manuel García Álamo, quien llevó con admirable rapidez a cabo las obras.

TEATRO CÓMICO: Se encuentra en la calle Javier de Burgos y tiene un precioso salón, rico y artísticamente decorado, Es muy pequeño a pesar de lo cual, es el teatro predilecto de los gaditanos, por lo general este teatro cultiva el género llamado chico, en funciones por horas. En este Teatro actuaron en algunas ocasiones, Antonio Chacón con los hijos del Mellizo.

TEATRO-CIRCO: Situado en la plaza de Jesús Nazareno. Es el Teatro más popular en Cádiz. Tiene una bonita sala, que se transforma en pista de circo, cuando actúa en él compañía ecuestre.

TEATRO EL PARQUE: Ocupa un bonito pabellón, aislado del Parque Genovés, es teatro de verano y tiene un amplio salón, decorado con sencillez, cuya airosa techumbre sostienen grupos de artísticas columnas de hierro.»

PLAZA DE TOROS DE CÁDIZ.

Venciendo mil obstáculos, y merced á la proteccion tan decidida que han prestado á la Empresa constructora, tanto las autoridades civiles como militares, ha llegado por fin á realizar la obra colosal que está de manifiesto, sin reparar en ningun género de sacrificios. No cumple á la Empresa juzgar lo que el mismo público podrá apreciar por sí mismo, sobre la solidez, comodidad y condiciones especiales de la plaza. Reconocida por los Sres. Ingenieros y arquitectos ya de una manera oficial, como amistosa y particularmente, han consiguado su opinion unánime de la solidez en la construccion, que no deja nada absolutamente que desear.

Sin tregua ni descanso y arrostrando nuevos sacrificios, ha resuelto la misma Empresa jugar tres corridas de toros en los dias 27 y 28 de Setiembre actual, y 1º de Octubre próximo, en celebridad de la llegada de SS. MM. y AA. (si el tiempo no lo impide, ó si no hubiese detencion en el viage de la Regia familia.

Los nombres de los célebres diestros Casas, (a) El Salamanquino, Dominguez, Ponce y en la última corrida Bocanegra y los toros de Balmaseda, Carrera y Saavedra, son la mejor garantía para el público, de que nada se ha omitido para dejarlo cumplidamente satisfecho.

Las lujosas monas, banderillas, juegos de banderillas y cuanto sea necesario al mayor lucimiento, todo será análogo al objeto que se ha propuesto la Empresa.

Para mayor comodidad del público, se ha dispuesto que el dia 24 se despachen los billetes de preferencia en el antiguo local situado calle de Sta. María, núm. 23, siendo preferidos los que desde luego los tomen para los tres dias citados, evitando así los innumerables compromisos que fatigan á la enunciada Empresa.

PRECIOS DE LAS LOCALIDADES.

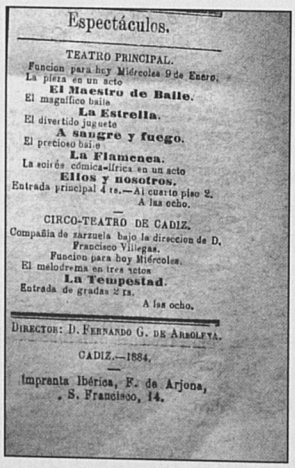
	PRECIO DIARIO.	POR LAS TRES FUNCIONES.
Palcos con ocho entradas .	600 rs.	1800 rs.
Sillones.	100	300
Delanteros de sillon . .	50	150
Delanteros de tendidos altos	60	180
Vallas	60	180
Gradas de preferencia. .	40	120
Entrada general de Sombra	24	
Entrada general de Sol .	12	

Nota.—Las Entradas de Sombra y Sol se espenderán el dia antes de la corrida en los sitios que se anuncien.
Otra.—El 25 por la tarde tocará una banda de música en la plaza y será la entrada pública, corriéndose un novillo para diversion de los aficionados, que luego se regalará á los establecimientos de Beneficencia.

Cádiz 20 de Setiembre de 1862.

La Empresa.

Cartel inaugural de la Plaza de Toros de Cádiz - 1862



Espectáculos.

TEATRO PRINCIPAL.

Funcion para hoy Miércoles 9 de Enero.
La pieza en un acto
El Maestro de Baile.
El magnífico baile.
La Estrella.
El divertido juguete
A sangre y fuego.
El precioso baile.
La Flamenca.
La soirée cómica-lírica en un acto
Ellos y nosotros.
Entrada principal 4 rs.—Al cuarto piso 2.
A las ocho.

CIRCO-TEATRO DE CADIZ.

Compañía de zarzuela bajo la direccion de D. Francisco Villegas.
Funcion para hoy Miércoles.
El melodrama en tres actos
La Tempestad.
Entrada de gradas 2 rs.
A las ocho.

DIRECTOR: D. FERNANDO G. DE ARBOLEYA.

CADIZ.—1884.

Imprenta Ibérica, F. de Arjona, S. Francisco, 14.

Espectáculos.

TEATRO PRINCIPAL.

Funcion para hoy Domingo 9 de Diciembre, por la compañía cómica que dirige el primer actor cómico D. José Suarez.
La comedia en dos actos
Con la musica á otra parte.
La pieza en un acto
Seguidillas.
El juguete en un acto
Artistas para la Habana.
Entrada principal 4 rs.—Al cuarto piso 2.
A las siete y media.

CIRCO-TEATRO DE CADIZ.

Compañía de ópera italiana bajo la direccion del maestro D. Gerónimo Jimenez.
Funcion para hoy Domingo
La ópera en cuatro actos
Un Ballo in Maschera.
Entrada de gradas 3 rs.
A las ocho menos cuarto

DIRECTOR: D. FERNANDO G. DE ARBOLEYA.

CADIZ.—1883.

Imprenta Ibérica, F. de Arjona, S. Francisco, 14.

Cartelera de espectáculos flamencos de la época

OTROS TEATROS: Además de los referidos, estaba el de Cervantes, la Cabaña Suiza. Y el de Romea.»

En cuanto a cafés-cantantes y demás bares de los que tenemos noticias y en donde en una gran mayoría actuó Enrique el Mellizo y otras notabilidades flamencas de su tiempo, merecen citarse los siguientes:

- La Jardinera en Puerta Tierra, La Filipina cercano al puerto, en la confluencia de las actuales calles Marqués de Cádiz y Cristóbal Colón y que muy bien pudiera ser el café gaditano descrito por D. Pío Baroja en «*Las inquietudes de Shanti Andía.*»

- Café el Perejil, ubicado en la antigua alameda del Perejil, hoy Parque Genovés, abría solamente en verano; Café el Recreo, se cree que por la plaza de las Flores; Bar del «Mataero», junto a la casa de Matanzas y cuartel general de Enrique el Mellizo y de toda la gitanería del Barrio de Santa María; Bar «El Montañés», ubicado en pleno barrio de Santa María y cuyo dueño se llamaba José Díaz y era natural de una aldea próxima a Torrelavega (Santander). En dicho bar, muy posiblemente se gestara el cante por Montañesas o Pravianas; fue frecuentado por Paco Oro, Los Ortegas, Agualimpia, El Nitri, Curro Durse, los Ferias, El Mellizo, así como por el bailaor Antonio «el Raspao».

- Verbena de los Ángeles, inaugurada por Tomas el Nitri en 1870, en la segunda velada cantó Maria Borrico. Enrique el Mellizo cantó sobre 1886. También participaron en dicha Verbena el Viejo de la Isla, hermano de Maria Borrico.

- La Venta el Chato. Ya en plena actividad en la época de Fernando VII. En ella se dieron fiestas y reuniones de flamencos.

- Los 3 reyes, donde paraban los flamencos, Camacho Ortiz del Puerto de Santa Maria, Diego Antúnez, el Morcilla, etc..

- El Siglo Colmao, estaba enclavado en la calle Vea Murgia, y en este establecimiento cantaron Chacón y el Mellizo, durando el «mano a mano» dos días consecutivos.

- La Parra la Bomba, en la plaza de Fragela, donde cantó en alguna ocasión Pastora Pavón.

- Cachucha -Café, era un establecimiento de madera que estaba situado en el centro de un mercado público compuesto por dos o tres galerías de puestos y estaba emplazado en lo que hoy ocupa el Gran Teatro Falla.

- Bar Los Gallos, estaba muy cerca del Matadero, era un local muy taurino y flamenco, y allí se reunían los aficionados a las peleas de gallos. Era de madera y pintado de verde.

- El Café «El Correo», propiedad del Sr. D. José Durio, sito en la calle Rosario 41 y en donde destacados artistas flamencos de primer orden actuaron en sus instalaciones, caso de Juan Breva que actuó en 1879 y 1888.

- El Café «La Lonja», propiedad de los herederos de D. Juan Antonio Ruiz de Bustamante, sito en Duque de la Vitoria 3 y 5 y en donde es muy posible que el gran Silverio Franconetti «estemplara» cantando por siguiriyas a María Borrico en 1864.

- Taberna de La Escalerilla, en Puerto Chico, en la plazoleta de Osorio, la cual contaba con un emparrado y era sitio obligado de parada a la salida de

Fiesta en un ventorrillo de Puerta de Tierra (Foto de la web imagespain)

En el centro Antonio «El Mellizo», Pericón a la izda. y Marchena de pie a la dcha. en la «Parra la Bomba»

los toros, cuando la plaza se encontraba en el Campo del Sur.

En cuanto a flamencos anteriores a El Mellizo, debemos citar en primer lugar a José Cantoral, gitano de pura estirpe, gaditano del Barrio de Santa María, pese a que el cantaor Juanelo, asesor de Demófilo lo empadronara en la localidad vecina de Jerez. De profesión «cortador de carne», el cual en 1816 dejó «fuera de combate» a un bonísimo cantaor de «*serguiriyas jitanas y tonaás*» de Utrera, denominado «Tío Perico Mariano» en un mano a mano que aconteció en el Puerto de Santa María, con ocasión de torear dos corridas, el grandioso torero, también de Utrera, Francisco Herrera Rodríguez «Curro Guillén» y a cuyas órdenes se encontraba trabajando el citado cantaor.

Otros flamencos anteriores fueron, Antonio Monge «Tío Carando», cantaor del Polo Tobalo, Jerezano y Gaditano y de seguidillas nuevas en el Teatro del Balón en 1826 y 1827, Tío Macarrón, Los Loros, Juan de Dios el torero de la Isla, María Armento, El Planeta, El Muerto, Juan Cantoral y La Cantorala etc..

Ya más próximos en el tiempo a Enrique el Mellizo y donde seguramente bebió de sus fuentes, merecen citarse a Francisco Fernández Boigas «Curro Durse», Enrique Ortega, «La Jacoba», Enrique Cruz «El Macaca» primer gaditano que graba en cilindros de cera, Enriqueta Díaz, «La Macaca», Paquirri el Guanté, Francisco La Perla, Los Ferias, Los Espeletas, Perico Piña «El Viejo de la Isla», María Borrico, Las Cachucheras, La Rubia de Cádiz, Romero El Tito o El Artillero, Tío José el Granaíno, Teodoro Guerrero Cazalla «El Quiqui», Diego Antúnez, etc...

Como ves, querido lector en el tiempo que le tocó vivir a Enrique, había en Cádiz mucho y buen flamenco, llamado por algunos la «edad de oro del flamenco gaditano», no obstante lo anterior y al desconocer los estilos de los cantaores que lo precedieron, podemos afirmar sin ningún género de dudas, que la escuela cantaora de Cádiz parte «en gran medida» de los cantes de El Mellizo.

EL MATADERO DE CÁDIZ; UNIVERSIDAD JONDA Y TORERA.

Los primeros antecedentes taurinos acaecidos en dicho recinto tablajero, nos lo cita con todo lujo de detalles el investigador taurino D. Guillermo Boto Arnau, que en su estupendo libro titulado CADIZ, ORIGEN DEL TOREO (1661-1858) editado por la Unión de bibliófilos taurinos (Madrid 2001), nos contaba lo siguiente:

«En 1685 los responsables de las tablas de carnes (carniceros), se quejan del estado de su mercancía por estar toreados los toros antes de matarlos y ellos mismos autolimitan el número de reses con las que dejarían entrenarse a la gente de los alrededores del matadero, señalando dos a la semana, conscientes de que no podían erradicar el problema.

El Cabildo, accedió a limitar a dos, los toros que habrían de lidiarse cada semana, como solicitaban los ganaderos y esta lidia de ganado bravo o palur-

do, ya fueran toros, novillos o vacas, sirvió para el adiestramiento de los primeros toreros»

De Enrique Jiménez «El Mellizo», conocíamos a ciencia cierta que fue empleado de la Casa de Matanzas, por así atestiguarlo en las partidas de matrimonio y nacimiento de sus hijos.

De dicho establecimiento municipal la Guía Rosetty de Cádiz del año 1879, fecha en la cual, nuestro Enrique ya se encontraba empleado, realiza la siguiente descripción:

«Casa de Matanza.- Situada en la plaza San Roque, entre el cuartel de este nombre y el anterior edificio; es muy capaz y contiene todas las oficinas necesarias al uso a que se halla destinada. En la actualidad se está llevando a cabo una importante y completa reparación del edificio, que lo constituirá en uno de los mejores de su clase.»

Incluimos así mismo la plantilla con la que contaba el citado recinto:

«Alcaide: D. Antonio Requejo del Montenegro
Fiel. D. José Naranjo
Inspector de Carnes. Veterinario de 1ª clase. D. Manuel de la Vega
4 porteros, 2 guardas de dehesas, 1 de mercado, 11 mozos y 4 ayudantes.»

Con ánimo de conocer más datos sobre el referido establecimiento municipal, al objeto de realizar una composición de lugar, lo mas cercana posible a la realidad, iniciamos una incesante búsqueda hasta localizar en el Archivo Histórico Municipal gaditano, un documento fechado el 19 de diciembre de 1.874, en la cual los empleados de la Casa de Matanzas (vulgo «*Mataero*») realizan una petición escrita al Excmo. Ayuntamiento para que se les abone una paga extraordinaria en Navidad y en donde hallamos entre otros, la firma legible de Enrique Jiménez, con lo cual podríamos aseverar cuando menos que sabía firmar y por lo tanto no fue tan «iletrado» como algunos nos han dado a entender.

«Excmo. Ayuntamiento de Cádiz

«Los que suscriben, mozos, ayudantes, aprendices y dependientes de la casa de Matanzas de esta Ciudad, ante tan digna Corporación con el mayor respeto y consideración dicen: Que hallándose muy próximo el aniversario de la Natividad de Nuestro Señor Jesucristo, día que con tanto fervor celebra esta Ciudad Católica; y siendo así que esa ilustrada Corporación ha venido siguiendo la inmemorial costumbre de gratificar con este motivo a todos los dependientes del expresado Establecimiento, es por lo que se atreven a dirigirse a V.M para que vista la situación en que se encuentran de escasez de recursos y en proporcionar a los que hablan algún alivio, en las próximas pascuas:

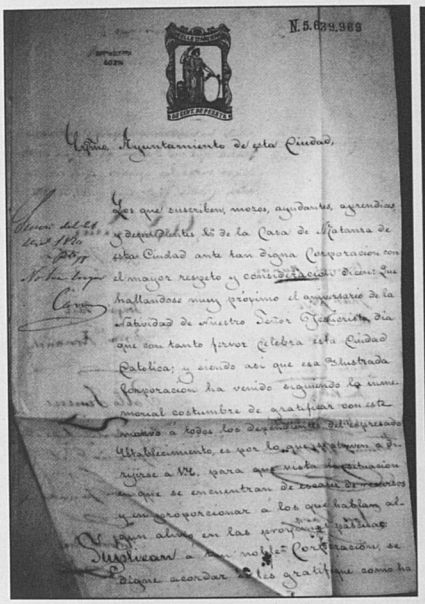
Suplican a tan noble Corporación, se digne acordar se les gratifique como ha venido haciéndose en épocas anteriores. Gracia que no dudan alcanzar de

V.M. cuyas vidas les guarde Dios muchos años. Cádiz 19 de Diciembre de 1874.»

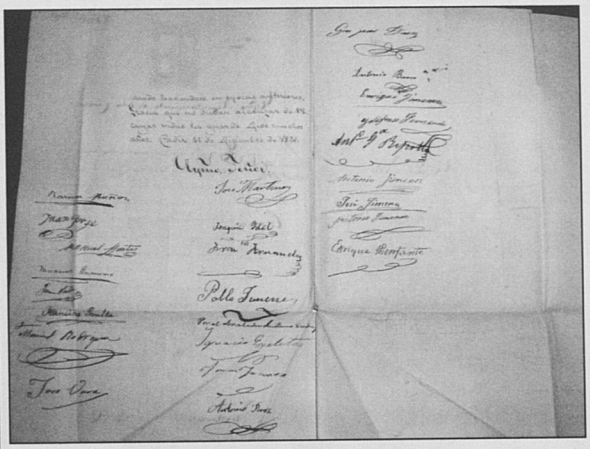
La petición fue denegada por el Ayuntamiento con un escueto y rotundo «*no ha lugar*» contestado al margen izquierdo del documento.

Firmaban la presente solicitud los empleados siguientes:

Ramón Muñoz, Juan Jorge, Manuel Montes, Manuel Camino, Juan Valle, Francisco Peralta, Manuel Rodríguez, José Vara, Joaquín Vidal, Juan Fernández, Pablo Jiménez, Guillermo Rodríguez, Ignacio Espeleta, Juan Junco, Antonio Pérez, Gaspar Díaz, Antonio Barco, ENRIQUE JIMENEZ, Idelfonso Fernández, Antonio García Ripoll, Antonio Jiménez, José Jiménez, Antonio Jiménez y Enrique Bonfante.



Página 01

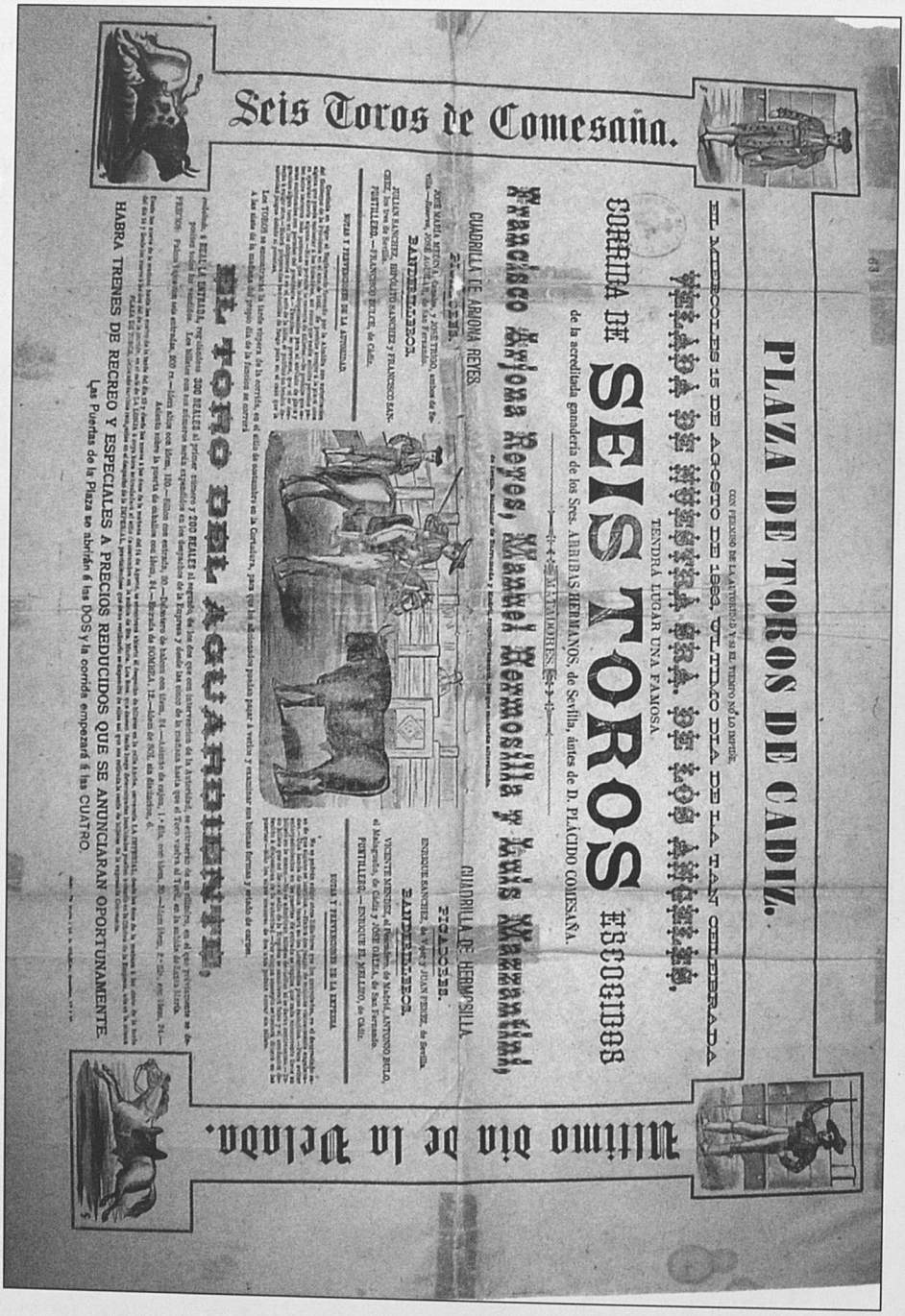


Pág. 02 y 03. Al margen derecho, el tercero por arriba aparece la firmal legible de Enrique Jiménez

Cuatro años antes y en calidad de porteros de la Casa de Matanzas encontramos los siguientes nombres: José Díaz, Ricardo Malagote, José Ortega y Agustín Ruival

De entre los citados, merecen destacarse por su importancia los siguientes:

- Juan Jorge «Joaniquín» y José Vara afamados puntilleros o cacheteros, de los cuales existen numerosos carteles de la Plaza de Toros de Cádiz que así lo atestiguan, sobre todo en el período de 1860 – 1874. Ambos fueron hijos, nietos y biznietos de matadores de toros y banderilleros de tronío.
- El señalado como Juan Fernández, no es otro que el hijo de Rufina Espeleta Machuca, hija del afamado torero Fernando Espeleta y de Francisco de Paula Fernández Bohiga, nacido en Cádiz el 15/04/1823 mas conocido



PLAZA DE TOROS DE CADIZ.

CON PERMISO DE LA AUTORIDAD Y EN EL TIEMPO NO LO IMPIDE,

EL MIERCOLES 15 DE AGOSTO DE 1869, ULTIMO DIA DE LA FAN CHIPERRATA

VISITADA DE HOSPITALIDAD. DE TODO ANDALUCIA.

TENDRÁ LUGAR UNA FAMOSA.

CORRIDA DE SEIS TOROS escogidos

de la acreditada ganadería de los Sres. ARRIBAS HERMANOS, de Sevilla, dartes de D. PLÁCIDO COMESAÑA.

Francisco Arjona Reyes, Manuel Hermosilla y Luis Marrero,

CUADRILLA DE ARJONA REYES.

PICADORES.

JOSE MARIA MEDINA, alguacil, y JOSE TEJEDO, mulero de Sevilla.

BANDERILLEROS.

JULIAN SANCHEZ, HIPÓLITO SANCHEZ y FRANCISCO SANCHEZ, los tres de Sevilla.

PUNTILLERO.—FRANCISCO RUIZ, de Cádiz.

NUEVA Y PRETENCIOSA DE LA ACTUALIDAD

CUADRILLA DE HERMOSILLA.

PICADORES.

ENRIQUE SANCHEZ, alguacil, y JUAN PEREZ, de Sevilla.

BANDERILLEROS.

VICENTE MENDEZ, el Chiquito, de MADRID, ANTONIO RUIZ, el Malagueño, de Cádiz y JOSE GARCIA, de San Fernando.

PUNTILLERO.—ENRIQUE EL MELLIZO, de Cádiz.

NUEVA Y PRETENCIOSA DE LA ACTUALIDAD

Seis Toros de Comesaña.

EL TORO DEL AGUARDIENTE,

Último día de la Belaba.

HABRA TRENES DE REGREO Y ESPECIALES A PRECIOS REDUCIDOS QUE SE ANUNCIARAN OPORTUNAMENTE.

Las Puertas de la Plaza se abrirán á las DOS y la corrida empezará á las CUATRO.

Cartel de una corrida de toros, donde figura «El Mellizo» como puntillero, en la cuadrilla de Hermosilla, mientras que en la de Arjona lo era otro gran cantaor llamado «Curro Dulce».

por la afición flamenca como «Curro Durse» el cual fue un reputado maestro flamenco, equiparable en importancia a El Mellizo, el cual nos legó tres imborrables estilos de siguiriyas, amén de cantar junto a Silverio y otros reputados artistas en numerosas ocasiones en su Café-Cantante sevillano. Curiosamente también nos lo encontramos puntilleando junto a Enrique en algunos carteles taurinos, para los espadas El Marinero, Hermosilla y de Fernando Gómez «El Gallito» entre muchos otros.

- Gaspar Díaz García «Lavi», hijo del torero Gaspar Díaz Cantoral «Lavi». Fue un famoso banderillero que compartió cartel con importantes espadas entre los que destacamos a los hermanos Juan Villegas «Potoco» y Juan José Villegas «El Loco». En el año 1886 aparece como encargado de lidia de la Plaza de Toros de Cádiz. Su hermano fue el célebre Paco de Oro el cual contrajo matrimonio con Agustina Fernández Fernández «La bizca» hermana de los cantaores María Borrico y El Viejo de la Isla.

- José Díaz García «Lavi», también fue torero y a su vez estuvo empleado en el Matadero. Hermano de Paco de Oro y de Gaspar «Lavi». En el padrón de habitantes de Cádiz aparece en 1879 con una edad de 55 años y casado con la jerezana Dolores Vargas Carpio. Al margen aparece una diligencia que dice «Ausente toreando en Montevideo».

- El firmante José Ortega, Feria de segundo apellido, no es otro que «El Aguila» nacido en Cádiz el 14 de febrero de 1849 casado con Rufina Fernández Espeleta, hija de Curro Durse. Cantaor general hijo del cantaor Enrique Ortega Díaz «Ortega el Viejo», íntimo amigo de Silverio Franconetti y también creador de algunos estilos de seguiriyas que tristemente no han llegado a nuestros días. Por su parte «El Águila» contrajo matrimonio con Rufina Fernández Ezpeleta, hija de Curro Durse y a este cantaor le debemos conjuntamente con Enrique El Mellizo y Enrique Bonfante, la creación del cante que actualmente conocemos por Alegrías de Cádiz.

- Enrique Bonfante Arnate, el cual era cuñado de Enrique «El Mellizo», toda vez que contrajo matrimonio con otra hermana de este, llamada Rita. Sus hijos fueron conocidos en los ambientes flamencos como Enrique «Butrón» y Luisa «La Butrón». Según algunos testimonios que hemos podido recabar de flamencos antiguos gaditanos, el Sr. Bonfante fue muy amigo de Tomás el Nitri y cantaron juntos en numerosas ocasiones.

- José Jiménez Sánchez, era primo del Mellizo y llegó a ser un afamado torero, conocido en el mundo taurino con el apodo de «Poncho».

El resto de empleados con apellidos Jiménez, lo seguimos investigando, pero a buen seguro son familia directa de Enrique El Mellizo.

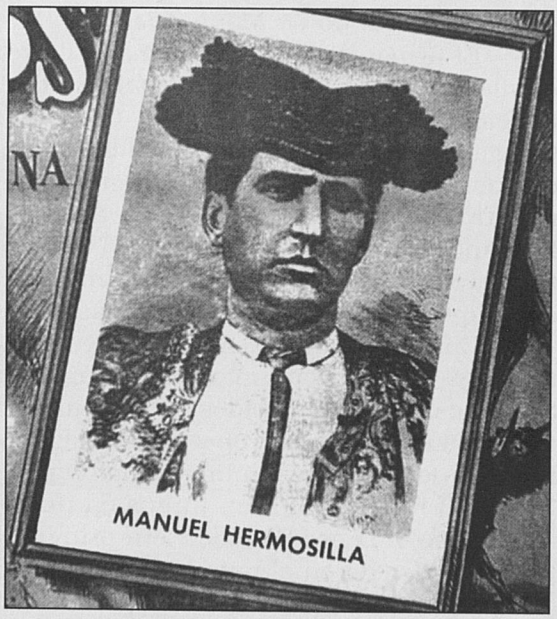
El resto del personal, aparece citado en su gran mayoría en el estupendo libro sobre genealogías flamencas gaditanas «El arte en la sangre», de donde hemos tomado buena parte de apuntes, que nos han servido para identificar convenientemente a los actores que intervienen firmando el mencionado documento.

Dichos actores en su gran mayoría fueron testigos y padrinos de bodas y nacimiento de casi toda la saga Ortega, Jiménez, Díaz y Ezpeleta, con lo cual es de suponer que en el Matadero gaditano reinó un agradable clima familiar

y laboral que propició el nacimiento de buenos toreros, banderilleros y cacheteros, así como de excelentes cantaores/creadores de flamenco, fruto de compartir entre unos y otros, que es como se supone nace y se reproduce el flamenco. Téngase en cuenta que a los toreros siempre les gustó después de celebrarse la corrida, celebrar la misma con una particular «fiesta andaluza», como la prensa de la época definía tal evento.

Dicha actividad laboral, la compaginaba con su verdadera vocación, que fue la de puntillero y ocasional banderillero de los siguientes espadas;

- 25/06/1876 figura en la cuadrilla de «Frascuelo» como Enrique Jiménez, sin el apodo de «El Mellizo, en calidad de puntillero
- El 26/06/1877 figura como puntillero de Manuel «Hermosilla». Plaza de Cádiz
- El 15/07/1877 figura en la cuadrilla de Fernando Gómez «El Gallito» como puntillero. En dicho cartel «Gallito» compartía cartel con el afamado torero Antonio Ortega «El Marinero». Actuó en dicha corrida como puntillero de este último matador, Francisco Fernández «Francisco Dulce»



- El 15/07/1877 figura como puntillero de Manuel Díaz «Lavi» y Juan José Villegas «El Loco» ambos de Cádiz
- El 12/08/1879, Enrique Jiménez aparece como cachetero (puntillero) de Manuel Hermosilla de Sanlúcar de Barrameda - José Campos «Cara Ancha» de Algeciras
- El 16/06/1881, figura en la cuadrilla de Manuel Hermosilla, con el apodo de Enrique Jiménez «El buen mozo»

PLAZA DE TOROS DE LA CIUDAD DE CADIZ.

La NUEVA EMPRESA que ha tomado este año en arriendo la PLAZA DE TOROS de esta ciudad, deseosa de complacer á los muchos aficionados, ha dispuesto

CON PERMISO DE LA AUTORIDAD Y SI EL TIEMPO NO LO IMPIDE,

PARA EL PRÓXIMO DOMINGO 9 DE JULIO DE 1882,

UNA FAMOSA Y EXTRAORDINARIA

CORRIDA DE SEIS TOROS

de la antigua y acreditada ganadería del Sr. D. JOAQUIN CASTRILLON, de Vejer de la Frontera.

ESPADAS.

Salvador Sanchez FRASCUELO, de Granada y Manuel HERMOSILLA, de Sanlúcar de Barrameda.

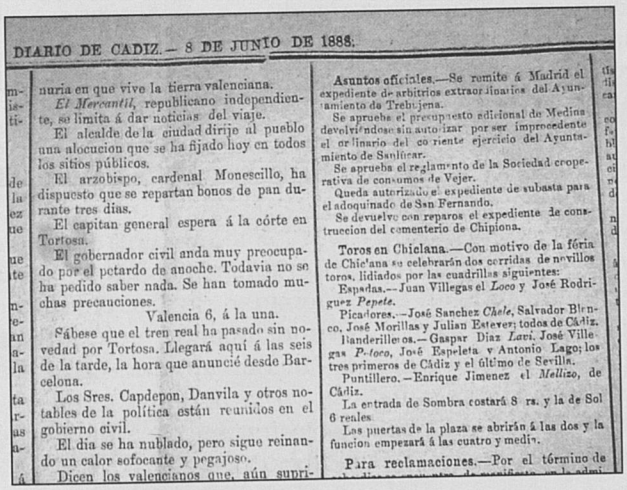
CUADRILLA DE FRASCUELO.

CUADRILLA DE HERMOSILLA.

NOTAS Y PREVENCIONES DE LA AUTORIDAD.

LAS PUERTAS DE LA PLAZA SE ABRIRAN A LAS DOS Y MEDIA Y LA FUNCION EMPEZARA A LAS CUATRO Y MEDIA EN PUNTO.

- El 8/6/1882 Enrique figuraba como puntillero de Manuel Hermosilla y de Fernando Gómez «El Gallito Chico»
- El 09/07/1882 figura como puntillero de Manuel «Hermosilla» en la Plaza de Toros de Cádiz.
- El 24/09/1882 Puntillero de Manuel Díaz Lavi «El Habanero» y Juan José Villegas, ambos de Cádiz
- El 9/9/1883, Enrique vuelve a figurar con el apodo de «El buen mozo» en la cuadrilla de Vicente Méndez «Pescadero».
- El 17/10/1886 Enrique Jiménez «El Mellizo» puntillero de los espadas Villegas «El Loco» de Cádiz y Juan Villegas «El Potoco» de idem.



DIARIO DE CADIZ.—8 DE JUNIO DE 1888.

nuria en que vive la tierra valenciana.

El Mercantil, republicano independiente, se limita á dar noticias del viaje.

El alcalde de la ciudad dirije al pueblo una alocucion que se ha fijado hoy en todos los sitios públicos.

El arzobispo, cardenal Monescillo, ha dispuesto que se repartan bonos de pan durante tres dias.

El capitan general espera á la córte en Tortosa.

El gobernador civil anda muy preocupado por el petardo de anoche. Todavia no se ha pedido saber nada. Se han tomado muchas precauciones.

Valencia 6, á la una.

Sábese que el tren real ha pasado sin novedad por Tortosa. Llegará aquí á las seis de la tarde, la hora que anuncié desde Barcelona.

Los Sres. Capdepon, Danvila y otros notables de la política están reunidos en el gobierno civil.

El dia se ha nublado, pero sigue reinando un calor sofocante y pegajoso.

Dicen los valencianos que, aún supri-

Asuntos oficiales.—Se remite á Madrid el expediente de arbitrios extraordinarios del Ayuntamiento de Trebujena.

Se aprueba el presupuesto adicional de Medina devolviéndose sin autorizar por ser improcedente el ordinario del corriente ejercicio del Ayuntamiento de Sanlúcar.

Se aprueba el reglamento de la Sociedad cooperativa de consumos de Vejer.

Queda autorizado el expediente de subasta para el adoquinado de San Fernando.

Se devuelve con reparos el expediente de construccion del cementerio de Chipiona.

Toros en Chiclana.—Con motivo de la féria de Chiclana se celebrarán dos corridas de novillos toros, lidiados por las cuadrillas siguientes:

Espadas.—Juan Villegas el *Loco* y José Rodriguez *Pepete*.

Picadores.—José Sanchez *Chele*, Salvador Blanco, José Morillas y Julian Estevez; todos de Cádiz.

Banderilleros.—Gaspar Diaz *Lavi*, José Villegas *Potoco*, José Espeleta y Antonio Lago; los tres primeros de Cádiz y el último de Sevilla.

Puntillero.—Enrique Jimenez el *Mellizo*, de Cádiz.

La entrada de Sombra costará 8 rs. y la de Sol 6 reales.

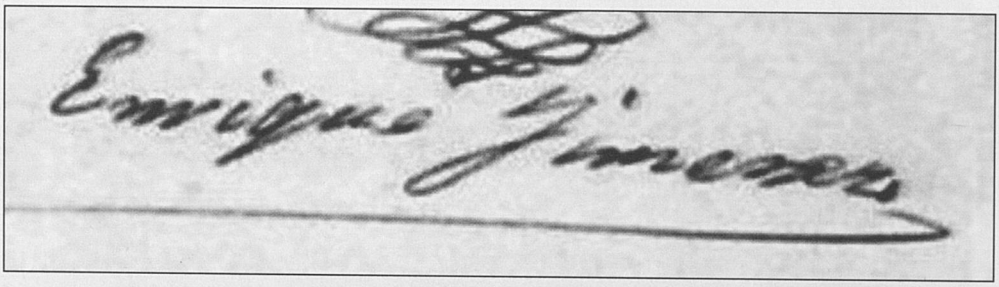
Las puertas de la plaza se abrirán á las dos y la funcion empezará á las cuatro y media.

Para reclamaciones.—Por el término de

- El 8/6/1888 En la Plaza de toros de Chiclana aparece como puntillero de los espadas Juan Villegas «El Loco» y José Rodríguez «Pepete».

No se dedicó pues de forma profesional al cante flamenco, sino que alternó sus dos principales oficios con el de cantaor.

ESTUDIO GRAFOLÓGICO DE SU FIRMA CON OBJETO DE DETERMINAR SU PERSONALIDAD Y RASGOS MAS RELEVANTES.



Una vez conseguida su firma en un documento de la Casa de Matanzas de fecha 19 de abril de 1.874, así como otras estampadas en sendos certificados de nacimiento de varios de sus hijos ante el Juez Civil competente, en las cuales curiosamente firma como Francisco Jiménez en vez de cómo Enrique, algo que en un principio a mi personalmente no me preocupó, puesto que conocía que «El Mellizo» se llamó Francisco Antonio Enrique Jiménez Fernández y que, ante documentos de carácter oficial, estaba obligado a firmar con su primero.

No obstante lo anterior y con la sana intención de salir de dudas, pues en toda investigación que se precie la cautela debe ser nuestra máxima aliada, la Cátedra de Flamencología de Cádiz remitió oficio al Excmo. Ayuntamiento de Cádiz para que el Consistorio gaditano encomendara el estudio de las citadas firmas a personal especializado en la materia con un doble objeto, el primero conocer su personalidad y rasgos más relevantes y la segunda; para que nos confirmara o denegara si la hallada como Enrique estaba realizada por la misma mano que firmó en tres ocasiones como Francisco y que no presentaban dudas de su autoría, toda vez que se realizaron ante personal del Juzgado Civil competente.

Dicho trabajo fue encomendado a los siguientes técnicos:

- D. Antonio Rosón Méndez-Tréllez, Licenciado, Diplomado en Estudios Avanzados y doctorando en la Universidad de Granada, Experto Universitario en Criminología, Detective Privado, Master en Comercio Internacional, Asesor Universitario en Seguridad, Higiene y Salud Laboral, Técnico en Prevención de Riesgos y en Grafística. En la actualidad es Superintendente – Jefe de la Policía Local de Cádiz, Director del Área de Seguridad Ciudadana y Director de la Escuela de Policía Local, y

- D. Luis Fernando Prat Pastor, Coronel de la Escala Superior del Cuerpo de Infantería de Marina, Licenciado en Derecho, Experto Universitario en Criminología, Experto Universitario en Investigación de Accidentes de Tráfico y Diplomado en Seguridad e Higiene en el Trabajo. Es profesor de Peritación Caligráfica en la Escuela de Policía Local de Cádiz.

Ambos, son grafólogos, titulados en Grafopsicología y Pericia Caligráfica por el Instituto de Técnicas Psicografológicas, perteneciente a la Sociedad Española de Grafología. Han sido miembros de la Junta de Gobierno y fundadores, entre otros, de la Sociedad Andaluza de Grafología y Pericia Caligráfica.

Estos son los datos más relevantes del informe:

Conclusiones.

«A la vista de las características grafonómicas de las firmas estudiadas, que coinciden en su mayoría, concluimos que las firmas marcadas con los números uno, dos, tres y cuatro han sido realizadas por la misma mano.

Las diferencias encontradas entre la primera de las firmas y las posteriores se deben, sin duda, al estado anímico del autor en la fecha de la marcada con el número uno (1.874).

La firma marcada con el número tres (1.888) indica, como luego trataremos con detalle, un estado de enfermedad del autor, pudiendo este estado ser debido a muchas causas.

De todas formas, como hemos dicho al principio de este informe, las cuatro firmas fueron hechas por el cantante conocido como Enrique «El Mellizo», no así la marcada con el número cinco, realizada, casi con toda seguridad, por un escribiente del padrón del Ayuntamiento de Cádiz.»

CONCLUSIONES FINALES.

De los datos ya obtenidos anteriormente podemos deducir que Enrique «El Mellizo», hombre equilibrado, paciente y constante, modesto y humilde, generoso hasta quizás el derroche, con gran sentido artístico aunque de bajo nivel intelectual, sentimental y cordial, necesitado del aplauso de los demás, se encontraba en diciembre de 1.874, algo deprimido, cansado y triste. En agosto 1.886, se encuentra optimista, muy seguro de sí mismo y de sus posibilidades. En octubre de 1.888 se encuentra bajo los efectos de alguna enfermedad, aunque mantiene el mismo perfil que en el 1.886, y por último, en noviembre de 1.889, ha recuperado, al menos parcialmente, la salud y su ánimo optimista.»

Hasta aquí los datos del informe psicografológico que entran en directa conexión con la noticia publicada en el Diario de Cádiz de fecha 31 de abril de 1906, día fatídico de su desaparición terrenal y que insertamos por vez primera de forma completa, la cual arroja importantes datos de carácter inédito sobre «El Mellizo»

—

Falleció en el día de ayer, el popular y veterano maestro Enrique Jiménez (el Mellizo).

Más que como puntillero y banderillero, con haber actuado con famosos diestros, era conocido por su habilidad y estilo personal en el canto andaluz, teniendo mucha nombradía entre los aficionados.

Sus malagueñas tenían tal sentimiento, arte y pasión, que formaron escuela, no desdeñándose los más afamados cantadores, como Ohacón, *Fosforito* y otros, en decir que procuraban *coier* el modo especial de El Mellizo, considerando aquel dulce canto interpretado por Enrique, como el summum del género, en gusto y modo de decir.

El arte de (El Mellizo) puro y sentimental, estaba desprovisto en absoluto de desplantes y contorsiones, considerando él como la ruina del cante andaluz, los tangos y otras *chirigotas* que ahora se prodigan.

Hacía tiempo que no cantaba; sus padecimientos físicos, la edad y el ser hoy escasos los que comprendían su notable modo de interpretar, le tenían retraido; de vez en cuando concurría á alguna reunión de amigos antiguos, entre los que prodigaba sus agudezas y ocurrencias saladísimas y genuinamente gaditanas, y entonces, ante reiteradas instancias, cantaba alguna malagueña que hacía sentir.

Recordamos que hablándose de la decadencia del *cante*, dijo en un círculo de amigos, que cómo iba á buscar cantadores, estando el arte tan adelantado, que ya se hacía en *conserva* como las latas de atún.

Enrique Jimenez era quizá el último que quedaba de aquella generación de *artistas*, chuscos y personas de gracia, que en la segunda mitad del pasado siglo hacíanse notar por aquí en la afición al toreo, á los cantos de la tierra y á los chistes propios de Andalucía.

Descanse en paz el veterano maestro y reciba su familia, especialmente sus hijos Antonio y Enrique, continuadores del arte de su padre, el pésame por la desgracia que experimentan.

—

NOTICIA PUBLICADA EN EL DIARIO DE CÁDIZ EN FECHA 31 DE MAYO DE 1.906, RELATIVA A SU FALLECIMIENTO.

DIARIO DE CADIZ 31/05/1906

«Falleció en el día de ayer, el popular y veterano maestro Enrique Jiménez («El Mellizo»).

Más que como puntillero y banderillero, con haber actuado con famosos diestros, era conocido por su habilidad y estilo personal en el cante andaluz, teniendo mucha nombradía entre los aficionados.

Sus malagueñas tenían tal sentimiento, arte y pasión, que formaron escuela, no desdeñándose los más afamados cantaores, como Chacón, Fosforito y otros, en decir que procuraban coger el modo especial del Mellizo, considerando aquel dulce canto interpretado por Enrique, como el summun del género, en gusto y modo de decir.

El arte de El Mellizo, puro y sentimental, estaba desprovisto en absoluto de desplantes y contorsiones, considerando él, como la ruina del cante andaluz, los Tangos y otras Chirigotas que ahora se prodigan.

Hacía tiempo que no cantaba, sus padecimientos físicos, la edad y el ser hoy escasos los que comprendían su notable modo de interpretar, le tenían retraído. De vez en cuando concurría a alguna reunión de amigos antiguos, entre los que prodigaba sus agudezas y ocurrencias saladísimas y genuinamente gaditanas, y entonces, ante reiteradas instancias, cantaba alguna malagueña que hacía sentir.

Recordamos que hablándose de la decadencia del cante, dijo en un círculo de amigos, que como iba a buscar cantadores, estando el arte tan adelantado, que ya se hacía en conserva como las latas de atún.

Enrique Jiménez era quizás el último que quedaba de aquella generación de artistas chuscos y personas de gracia, que en la segunda mitad del pasado siglo, haciéndose notar por aquí en la afición al toreo, a los cantos de la tierra y a los chistes propios de Andalucía.

Descanse en paz el veterano maestro y reciba su familia, especialmente sus hijos Antonio y Enrique, continuadores del arte de su padre, el pésame por la desgracia que experimentan.»

Antes de entrar en algunos detalles de importancia respecto a la presente noticia, he de resaltar que pese a que el romanticismo flamenco, tan lleno de hipótesis y tan falto de rigor investigador, siempre nos dibujó un perfil de Enrique rayano con la locura, con serias inestabilidades emocionales, enigmático y solitario, nada más apartado de la realidad, pues del informe de los grafólogos y de la lectura precisa de la noticia del Diario de Cádiz, se desprende totalmente lo contrario. Enrique fue una persona simpática, ocurrente y con gracia siguiendo el más típico patrón gaditano, que gustó rodearse de sus amigos y que por encima de todo fue un genial y sentimental músico que creó escuela que aún persiste y le rinde pleitesía, cien años después de su último adiós jondo.

De este artículo podríamos extraer las siguientes conclusiones:

El Mellizo disfrutó en vida de un prestigio general entre toda la afición flamenca y los artistas de Andalucia y muy posiblemente inclusive fuera de

esta Comunidad, no en vano el periodista lo denomina «maestro». Su fama se debió extender «de boca en boca», como las buenas publicidades, de forma natural, pues no grabó y en su época ya se empezaron a comercializar algunas grabaciones en cilindro de cera, caso del precoz artista sevillano Antonio Pozo «El Mochuelo», del cual la revista «Alrededor del mundo» publicaba el 21 de noviembre de 1901 la siguiente noticia;

<< es la que mejor recoge el fonógrafo, y sin duda por esto lleva ya impresionados Antonio Pozo más de ¡treinta mil cilindros!... >>.

Mucho tuvo que ver en la difusión de ese prestigio, sus más directos alumnos, especialmente su íntimo amigo D. Antonio Chacón, Manuel Torre, Francisco Lema «Fosforito» y sus dos hijos, Pues principalmente estos fueron los que dieron a conocer el enorme arte que atesoraba Enrique, tras el fallecimiento de este, amén de las incontables cuadrillas de toreros –casi todos enormes aficionados al flamenco- con las que coincidió

De D. Antonio Chacón merece destacarse la entrevista que le realizó el periodista Agustín López Macías «Galerín», publicada el día 9 de julio de 1.922 en El Liberal de Sevilla. No tiene ningún desperdicio y de ella es fácil deducir el potencial cantaor del Mellizo:

«¿Cómo y cuándo comenzó usted a cantar? preguntamos a don Antonio

No me acuerdo, la verdad. Llevo cantando más de cuarenta años. Empecé en Jerez cuando tenía trece o catorce años. Sólo cantaba entonces soleares y seguiriyas gitanas. A los quince marché por los pueblos, acompañado por el hoy excelente tocador Javier Molina y su hermano que bailaba. Todas esas excursiones se hacían andando.

¿Se ganaba poco?

Lo que querían darnos. Luego fui a Cádiz, y de Cádiz a Sevilla, el mismo año que mataron al Canario en el puente de Triana. Y regresé de nuevo a Jerez. Me asustaba Sevilla, tan grande...

SEIS REALES POR CUATRO COPLAS

El año 86 nos dice Chacón trabajé en Jerez, en un café cantante que tenía un tal Juan Junquera. Me pagó seis reales por cuatro coplas, y me echó a la calle. «No sirves, nene», me dijo. Y seguí de pueblo en pueblo. Cuatro meses después, una hermana de Junquera, llamada Tomasa, me contrató en otro café cantante de Jerez, pagándome cuatro pesetas por función. De este café pasé a Cádiz, a la feria del Perejil, ganando siete pesetas diarias. Allí cantaba por seguiriyas Enrique Ortega, tío del padre de ese niño Caracolito y el Mellizo.

¿Eran buenos artistas?

Los mejores que había en aquella época. Ya ve usted cómo cantarían, que yo, al verlos en el café cantante, dije a mi tocaor, el maestro Patiño: Yo no canto por seguiriyas. Me da vergüenza. ¿Y entonces, qué quieres cantar, «armamía»?...

Tóqueme por malagueñas Y canté por ese cante, que no sabía bien, y me aplaudieron mucho.

Las célebres malagueñas

Desde aquella noche quedé enamorado de las malagueñas, y empecé a quitar y poner de mi cosecha. Tanto gustaban que quedó en el café establecida una competencia entre el Mellizo y yo.

¿Se discutía de cante?

Una cosa horrible. Subíamos al tablao Enrique el Mellizo, que ganaba ochenta pesetas por noche, con su tocador el maestro Tapia, y yo, que ganaba siete pesetas, con el maestro Patiño. Cantaba él una copla de seguiriya y luego yo una malagueña. Las discusiones duraban un rato, y volvía él de nuevo, y otra vez el niño, como a mí me decían.

¿Recuerda usted la malagueña que cantaba entonces?

Como si fuera ahora. Esta era (textual):
Dando en el reloj la una
de aquella campana triste
hasta las dos estoy pensando
el querer que me fingiste
y me dan las tres llorando.»

Su arte expresaba puro sentimiento, cantaba de forma natural, sin contorsionarse y sin aspavientos, es decir; «hierático, quietísimo y garboso, como si no moviera un solo músculo de la cara», tal como describió el cante de Pericón el Poeta Luís Rosales, aplicable a caso de autos.

Los Tangos a los cuales, el cita como «la ruina del cante andaluz» eran los carnavalescos, no los flamencos. En Cádiz se les sigue denominando por la gente del carnaval «Tango», que no tanguillo. No obstante no deja de ser curioso el vaticinio del Mellizo, pues las interconexiones entre el mundo del Carnaval y el Flamenco en la época de Enrique, son más que evidentes, valga como prueba las siguientes:

- En 1886 el gran maestro del cante Silverio Franconetti contrató en el café sevillano que el regentaba a la Comparsa (aunque era un Coro, antes denominado Comparsa) «Las Viejas Ricas» de Antonio del Lunar y Pedro Roldán, que dicho sea de paso, ya llevaban actuando en Sevilla casi dos años desde que salieran por vez primera en Cádiz en el año 1.884. Aparte de esta «comparsa», también actuó en el citado café-cantante «Los viejos cooperativos» de Antonio Rodríguez el «Tío de la Tiza» en 1.888.

- Las «Viejas Ricas», actuaron en muchísimas ocasiones en el Café-Cantante de Silverio con el que llegaron a tener una excelente relación con el maestro sevillano y con el que actuaron por distintos puntos de Andalucía. El 30 de mayo de 1.889 cuando falleció Silverio fueron los miembros de esta agrupación las que portaron a hombros el féretro del hasta entonces llamado el «Noble Rey del cante andaluz»

torpedos ordinarios, y su tripulacion se compondrá de tres hombres.

La principal ventaja que ofrece este torpedero es la gran probabilidad de que pasa desapercibida su aproximacion al buque enemigo que trate de atacar.

CORRESPONDENCIA

Madrid 14 de Mayo de 1888.

Sr. Director del DIARIO DE CADIZ.

Muy señor mio: Una de las consecuencias que tiene la tardanza en tomar una resolucion definitiva sobre las reformas militares, es mantener viva

—Para el café cantante de Silverio ha sido contratada la comparsa gaditana de los *Viejos Cooperativos*.

—En vista de la renuncia de varios liquidadores de la quiebra Calzada, otros acreedores pedirán la celebracion de una junta general, porque en su juicio es la única que puede aceptar las renuncias hechas y resolver en definitiva la conducta que se ha de seguir para defender los intereses de todos los que tienen crédito contra el referido ex-banquero.

El general Arias.—Se encuentra desde anteayer en Jerez el capitan general de Andalucía señor Rodriguez Arias.

Ha visitado los cuarteles.

Diario de Cádiz de 24 de abril de 1888

LETRA DE LAS VIEJAS RICAS (1884-1887)

Venimos sin descansar
A la gran ciudad del Betis
Tan sólo por saludar
A Silverio Franconetti.

Desde que este gran talento
Del cante se retiró
El arte y el sentimiento
Hasta las Indias llegó.

Que él y su familia
Tengan mucha salud
Dios le dé larga vida
Al noble rey del cante andaluz

- El célebre flamenco Diego Antúnez que fijó su residencia en Sevilla, también popularizó en los café-cantantes de la época los famosos tangos de Carnaval que alternaba con rumbas, guajiras, amén de su repertorio más jondo.

- El Mochuelo impresionó las primeras grabaciones de tangos carnavalescos para las casas Regal, Pathe y Zonophone.

Enrique falleció el 30 de mayo de 1.906 aquejado de una tuberculosis pulmonar.

La tuberculosis, es una enfermedad infecto-contagiosa que aún sigue siendo la infección crónica más importante del mundo en cuanto a morbilidad y mortalidad. Un síntoma general de esta, es el cambio de carácter. Estimo que solamente cuando la grave enfermedad le hizo mella y en los últimos años de su vida, tuvo que variar, -si es cierto que lo varió- su carácter netamente gaditano.

« Recordamos que hablándose de la decadencia del cante, dijo en un círculo de amigos, que como iba a buscar cantadores, estando el arte tan adelantado, que ya se hacía en conserva como las latas de atún.»

Y aquí la respuesta de por qué no grabó. No le dio, permítanme la expresión ¡la real gana!

Ya en 1900, según noticia encontrada por J. Blas Vega, en un establecimiento musical de la gaditana calle Ancha número 15, el día 2 de octubre, era anunciado el «Gramophono Fin de Siglo», una representación musical de sesenta y cuatro piezas de todos los géneros. Para la sección de las 10 estaba programada, junto a «soledades nuevas», el tango del café, malagueñas (por El Mochuelo) y Pizzicato de Sylvia; El tío Carando (Cuento) primera vez. (Cartel impreso en la imprenta Manuel Alvarez, c/ Murgía 35).

Nuestro personaje receló de las grabaciones que ya en su tiempo empezaron a emerger; para él suponía un peligro inminente de pérdida del arte y de la posible falta de interés por los artistas que lo cultivaban, pues entendía al flamenco en primera persona y en riguroso directo. El arte no se puede «enlatar» según creencia del genio gaditano. También es muy posible que por idéntico motivo tampoco grabaran sus hijos.

Es evidente pues, que El Mellizo gozó de gran popularidad en el Cádiz de su tiempo, pues de lo contrario no hubiera sido noticia su fallecimiento, máxime cuando este coincide con el enlace matrimonial de Alfonso XIII con la princesa Victoria Eugenia de Battenber, los cuales sufrieron un fatal atentado que acabó con la vida de 23 personas.

El Mellizo no se movió mucho de su Cádiz natal, su profesión en el matadero se lo debió impedir, no obstante sí conocemos que actuó en varias localidades de las Provincias de Cádiz, Sevilla y Málaga, sobre todo cuando iba en la cuadrilla de Manuel «Hermosilla» que aparte de «jefe» torero del Mellizo, fue amigo y benefactor de este.

La única imagen física del famosísimo cantaor del Barrio de Santa María que hasta la fecha conocemos se la debemos a **Augusto Butler Genis**, «**Máximo Andaluz,** pues fue él quien la localizó y posteriormente difundió.

Butler conocía que dicha foto se encontraba en poder del cantaor jerezano Juan Flores Pomares «Juan Jambre» ya que Antonio «El Mellizo» se la prestó a este cuando hacía el servicio militar en la capital gaditana, con objeto de que la copiara, pero nunca le fue devuelta.

En 1940 encontrándose Augusto Butler en el tabanco jerezano «El Callejón» sito en la Lancería, quiso el azar que entrara en el mismo Juan Jambre que tras declararse ferviente admirador de Enrique el Mellizo, le dijo que el poseía la única foto existente de este. Presto fue a su casa a recoger y mostrar posteriormente la foto a su requeriente, y justo en ese momento, Augusto acompañado de un fotógrafo, pudo reproducirla.

Foto del Mellizo publicada en el Diario de Cádiz de 17/06/1970

Juan Jambre en 1930

LEGADO CANTAOR Y ESCUELA :

Que Enrique El Mellizo fue un cantaor general y prodigioso, nadie lo pone en duda, pero es en la faceta de verdadero «compositor» jondo en donde más sobresalió, pues sus composiciones fueron de una musicalidad innata y sublime, en la que dejó grabada una profunda huella de su personalidad. También hay que destacar que sería casi imposible encontrar un festival o recital flamenco en donde no se cante alguna de sus bellas composiciones. Es por ello, que Enrique ha sido el «creador» más interpretado de todo los tiempos.

Sin querer hacer un estudio en profundidad de su legado cantaor, he de citar sus siguientes creaciones;

Las Malagueñas doble y chica, tres estilos de soleares, dos de siguiriyas, los tientos que aún en su tiempo se siguieron llamando tangos, la montañesa flamenca, un estilo de Alegrías y muy posiblemente la saeta flamenca.

En cuanto a las más antiguas grabaciones de sus creaciones y por ende los primeros inicios de su escuela cantaora, la cual ha permitido que sus estilos perduren en el tiempo, han de citarse entre otras, las siguientes:

Malagueñas: El Niño de la Isla (1.910) «*Gastas bromas con todo el mundo*» con Ramón Montoya a la guitarra, Garrido de Jerez (1907) «*Como moro soy más moro*» con Román a la guitarra y a Aurelio Sellé (1929) «*En el carrito de la pena*» también con Ramón Montoya.

En una recopilación de cilindros de cera editada por el Centro Andaluz de Flamenco en dos compactos y titulada «Primeras grabaciones del flamenco», existe una malagueña interpretada por Rafael Rico Expósito «Rafael el Moreno», nacido en Jerez en 1867, que muy posiblemente sea, la primera grabación existente de la malagueña del Mellizo, toda vez que guarda directa relación con las citadas anteriormente e interpretadas por Garrido de Jerez y El Niño de la Isla.

Según Blas Vega la Malagueña chica nació en 1903 (cuando Enrique tenía 55 años de edad) en el Puerto de Santa María y en el transcurso de una fiesta en que cantaban El Mellizo y Chacón, en un momento que a Enrique, ya mayor, le fallaron las facultades.

Es decir antes lo que hacía Enrique era la Malagueña Mellicera –pura y dura- que pasa a denominarse doble desde el punto y hora en que no pudiendo con este cante, por motivos de salud y edad, lo recrea en lo que ha venido a llamarse Malagueña chica. Que por otra parte, siguiendo los gustos privativos de cada uno, a mí me parece la más flamenca de las dos.

Con objeto de diferenciar claramente la Malagueña Doble de la Chica, cito a continuación las siguientes grabaciones;

Malagueña Chica: Aurelio Sellé «*En contra de mi torrente*» (1959) con Melchor de Marchena.

Malagueña Doble: Pericón de Cádiz «*Por lo mucho que te quiero*» (1971) con Félix de Utrera

Hay quien atribuye un tercer estilo al Mellizo, al cual denominan «media» por encontrarse a caballo entre la Doble y la Chica, sin embargo es opinión personal del que suscribe que la citada no es malagueña del Mellizo -propiamente dicha-, por cuanto no se ajusta a los cánones establecidos por su creador.

Tientos: Antonio Chacón. «*El señor de la humildad*» (1909) con Juan Gandullas «Habichuela» a la guitarra, Manuel Torre «*Hablo con Jesús y le digo*» (1909) también acompañado por el mismo guitarrista gaditano y Niña de los Peines «*Al escucharlo temblé*» (1910) con Ramón Montoya.

Soleares: Siguiendo las precisas indicaciones de Luís Soler Guevara y Ramón Soler Díaz, en su libro «Antonio Mairena en el Mundo de la Siguiriya y la Soleá» editado por la Fundación Antonio Mairena y la Junta de Andalucía, hemos de citar las siguientes,

En su estilo primero: Pastora Pavón «Niña de los Peines» (1914) «*Bayetita de la negra*» con la guitarra de Luís Molina, Manuel Torre «*La fe mía de bautismo*» (1929) con Borrull hijo, Aurelio Sellé «*Que la ausencia causa olvido*» (1929) con Ramón Montoya y Tomás Pavón «*A mi madre de mi alma*» (1959) con Melchor de Marchena.

En su estilo segundo: Manuel Torre «*Mira que cosita más sensible*» (1909) con Juan Gandullas y «*Tan pobre era mi pena*» (1929) con la guitarra del «Hijo de Salvador», Tomás Pavón «*Le pido a Dios*» (1959) con Melchor de Marchena y Antonio Mairena «*A pasar fatigas dobles*» (1959) también con el mismo guitarrista.

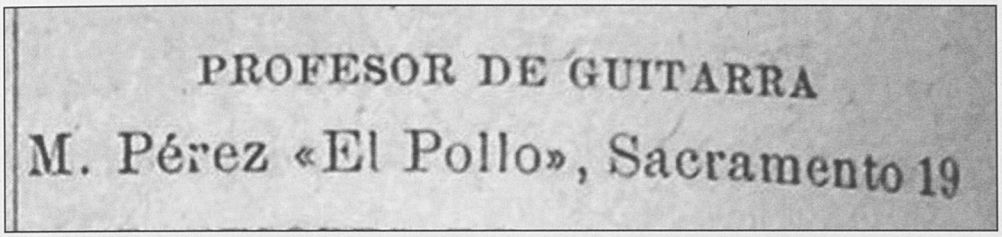
En su estilo tercero: Niño de Cabra «*Ya sale la Luna llena*» (1907) con la guitarra de Enrique López, Paca Aguilera «*Hombre ¿qué quieres de mí?*» (1909) con Ángel de Baeza, Niña de los Peines «*Amarillo sale el Sol*» (1910) con Ramón Montoya y Juanito Mojama «*Las que en silencio estén*» (1929) también con Ramón Montoya.

Siguiriyas: Continuando con el concienzudo trabajo de los Soler, citamos las siguientes:

En su estilo primero: Antonio Mairena «*Y que vergüenza*» (1965) con Melchor de Marchena y Pepe el de la Matrona «*Como la tortolita*» (1976) con Félix de Utrera.

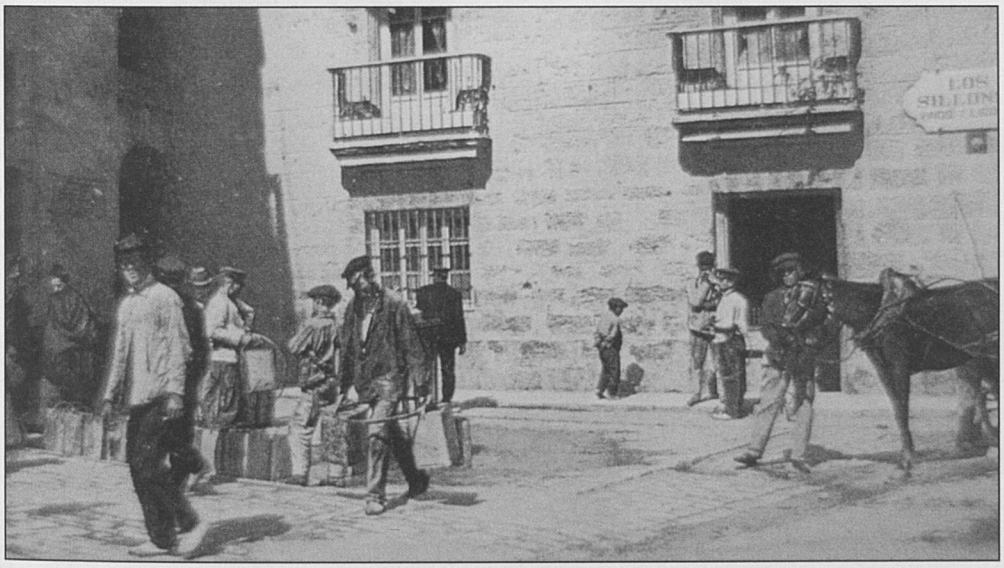
En su estilo segundo: Antonio Mairena «*Dinero*» (1958) con Juan Moreno y Pepe el de la Matrona «*En contra*» (1976) con Félix de Utrera.

Alegrías: Niña de los Peines «*Le di un duro al barquero*» y «*Que bien te pega la gorra*» (1913) con Luís Molina y Aurelio Sellé «*El agüita no la aminoro*» (1929) con Ramón Montoya. También hay que citar como interesante grabación la efectuada por Manuel Torre en 1929 titulada «*Le di un duro al barquero*» con la guitarra de Borrull hijo.


PROFESOR DE GUITARRA
M. Pérez «El Pollo», Sacramento 19

Montañesas flamencas: Niño de la Isla «*Tengo que subir al Puerto*» (1910) con Ramón Montoya.

Saeta: Aún cuando tenemos constancia escrita en la prensa de la época de que las cantó, también es cierto que en su época las cantaban otros saeteros gaditanos. No obstante la anterior en este apartado, al menos es citable la interpretada por Antonio Mera «Almendrita» (1968) titulada en los Archivos de Vergara «*Saeta de la Mónica*», grabación en la que tributó honor a la excelente saetera gaditana llamada Mónica Llamas Rabanal y que recogió en su cante la verdadera escuela de los saeteros de Cádiz.



Tipos gaditanos de la época de Enrique el Mellizo.
Foto Archivo Cátedra de Flamencología.

El gran maestro Javier Molina, en 1953.

EN EL CINCUENTENARIO DE SU MUERTE

JAVIER MOLINA, EL GRAN MAESTRO DE LA GUITARRA, CREADOR DE LA ESCUELA JEREZANA

JUAN DE LA PLATA
CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA

A Javier Molina, el guitarrista de Chacón y de tantos otros grandes cantaores de su tiempo, tuve el honor de conocerle sobre mediados del pasado siglo, cuando ya retirado de la vida artística se dedicaba a la enseñanza, en su modesta vivienda de la calle Prieta, número 9, de Jerez, a donde fui muchas veces a escucharle hablar y tocar la guitarra, y donde, siendo yo aún muy joven, le hice una entrevista que publiqué en el semanario «Dígame», de Madrid, donde entonces colaboraba periódicamente, con numerosos reportajes, antes de que llegara a escribir una página semanal, totalmente dedicada a la difusión y promoción de nuestro arte, bajo el epígrafe de «La Ruta del Flamenco» que algunos de mis lectores recordarán.

Con sus enseñanzas, Javier Molina se definiría como el auténtico creador de la escuela guitarrística jerezana, pues a partir de sus lecciones surgieron en Jerez una pléyade de guitarristas, salidos de su academia, tan importantes como Currito el de la Geroma, Perico el del Lunar, los hermanos Manuel y Juan Morao, Palmita, El Lápiz y otros; aprendiendo mucho, a su lado, en sus comienzos, el famoso Niño Ricardo. Y también enseñó a tocar a grandes maestros del cante, como Enrique el Mellizo, Dora la Cordobesa, Enrique Ortega y Fernando el Mezcle; aparte de dar lecciones a muchos aristócratas y a las hijas de los toreros Bombita III y Morenito de Algeciras. Y el gran maestro Ramón Montoya solía reconocer que al lado del jerezano fue donde se había formado como tal tocaor. Incluso, cuando le preguntaban quien era mejor si Molina o él, solía responder que Javier, a lo que éste – muy caballeroso – correspondía diciendo modestamente, que el mejor, sin duda alguna, era Montoya

Hay que añadir, haciendo un inciso, que Javier fue un gran aficionado a los toros y que siempre tuvo y supo conservar grandes amistades, entre los diestros de más renombre de su época. Aún recordamos el viejo álbum que conservaba en la gabeta de la cómoda de su casa, que nos enseñó alguna vez,

Reintégrese

B № 737899

CERTIFICACION DE PARTIDA DE BAUTISMO

Parroquia Santiago
Diócesis Sevilla
Provincia Cadiz
Libro 44
Folio 227 vto
Núm.

Notas marginales
no existen

Don Francisco Carlos Corona Humanes,
Encargado del Archivo Parroquial de Santiago,
Diócesis de Sevilla

CERTIFICA: Que según consta del acta reseñada al margen, correspondiente al Libro de Bautismos,
D. Francisco Javier Molina Cundí,
fué BAUTIZADO el día 10 de Mayo de 1868
Nació el día 4 de Mayo de 1868
en la calle Merced, n.º 28,
siendo natural de Jerez, Diócesis de Sevilla,
Provincia de Cadiz
PADRES: hijo legítimo de D. Francisco Molina López
natural de Jerez
y de D.ª Antonia Cundí Sánchez
natural de Jerez
ABUELOS PATERNOS: D. Francisco
natural de Jerez
y D.ª Isabel
natural de Jerez
ABUELOS MATERNOS: D. José
natural de Jerez
y D.ª Ana
natural de Jerez
PADRINOS: D. Francisco Olivares y Ana Molina.
MINISTRO: Dr. D. José de Fuentes, Cura propio
Jerez, Ptra, a 30 de Agosto de 1959
(Sello) (Firma del Encargado del Archivo)
P.O.,

(Para otras Diócesis)
Obispado de
V.º B.º
El Vicario General,

Modelo de exclusiva venta en la Mutual del Clero, para la expedición de partidas en los Archivos Parroquiales.
PRECIO DE ESTE IMPRESO, TRES PESETAS

Reproducción de su Partida de Bautismo

en el que guardaba una gran colección de fotografías – algunas dedicadas - de célebres matadores de toros como Lagartijo, El Guerra, Mazzantini, Bombita y otros muchos; así como también una numerosa colección de partituras de música, para guitarra de concierto, y otras de falsetas compuestas por él.

A Javier lo definiría Fernando el de Triana, en su famosa obra «Arte y Artistas Flamencos» (Madrid, 1935), como «*el brujo de la guitarra*», en el pie de la artística fotografía que aparece en dicho libro; diciendo en un breve apunte biográfico que «*es extraordinario este verdadero dominador del difícil instrumento de la guitarra*», y añadiendo, a renglón seguido, que «*Javier Molina es el guitarrista que más cuidado tiene en conservar los acompañamientos de los más difíciles cantes antiguos, pero sin dudar un átomo en el momento que el cantaor los inicie*».

Y esos toques de acompañamiento a los toques antiguos, fueron los que Javier transmitió perfectamente a todos sus discípulos, creando así la escuela guitarrística jerezana, que no es otra que la escuela de Javier, conservada y transmitida, a su vez, posteriormente, por su gran alumno el maestro, Rafael del Aguila, gracias al cual ha llegado hasta nuestros días, a través de más jóvenes guitarristas jerezanos, como Parrilla de Jerez, Fernando Moreno, Gerardo Núñez y Alberto Sanmiguel, entre otros.

En mi libro «Flamencos de Jerez», publicado en 1961, ampliaba yo la biografía de Javier Molina, diciendo que se había llegado a decir que a Javier Molina lo inició Paco el Barbero, el que fuera el más aventajado discípulo del maestro Patiño, pero lo cierto es que, según me llegó a confirmar, nunca tuvo maestro fijo y, el que más, solo llegaría a darle unas pocas lecciones.

A estas notas biográficas de mi citado libro, corresponden estos apuntes sobre la vida del guitarrista jerezano:

«Con siete años, sabía tocar la guitarra admirablemente. Y, a los ocho, ganaba dos pesetas cada tarde, actuando en un teatrito infantil de la jerezana Alameda Vieja. Con doce años ya podía mantener a su madre, con lo que le pagaban por su arte.

Tenía diecisiete cuando se lanzó a recorrer España con su guitarra. Para ello formó un trío con su hermano Antonio, que era muy buen bailaor, y con el cantaor Antonio Chacón, que entonces era un chaval como Javier.

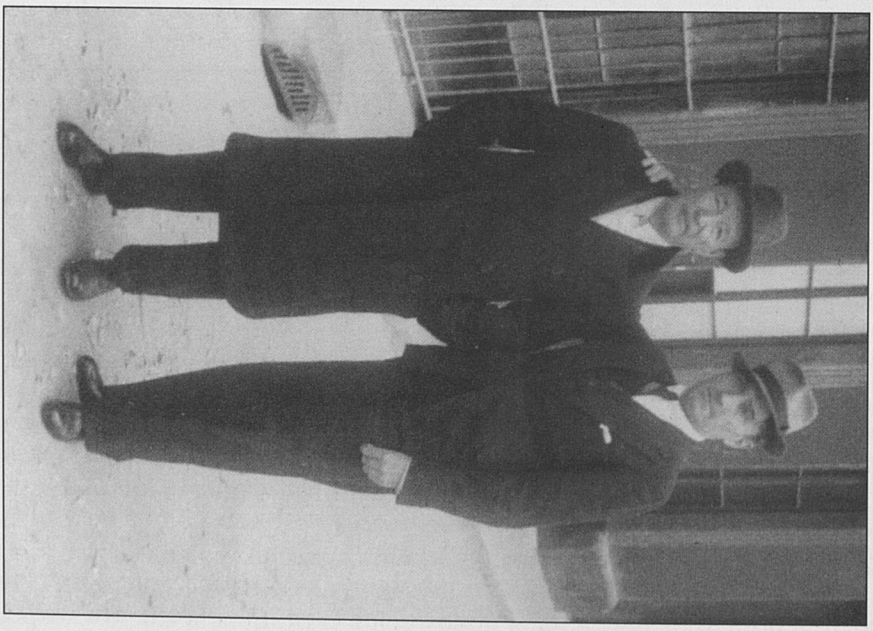
Tres artistas de Jerez, en busca de la fama, por los caminos de España. Pasado algún tiempo, Chacón se separaría del trío, para volver a coincidir muchas veces con su amigo Molina, en un café de cante de Sevilla, Madrid o Málaga. O en cualquier otro de su tierra natal.

Antonio, el hermano del guitarrista, murió siendo muy joven, sin haber llegado a alcanzar la fama.

Tras sus andanzas juveniles, Javier marchó a Sevilla, de donde ya no habría de salir, en veinte años. Durante todo ese tiempo actuó constantemente en los mejores tablaos de los cafés cantantes sevillanos, especialmente en el del Café del Burrero y en el del Café de Silverio.

Era entonces la época de oro del arte flamenco. Javier Molina tiene ocasión, por lo tanto, de acompañar con su guitarra el cante de las máximas lumbre-

Javier Molina en el patio de su casa en calle Prieta nº 9. Año 1953



Javier Molina con Vicente Escudero. En Sevilla, años 30 ó 40.

ras: Carito, los Marrurros, Paco la Luz, Juan Breva, El Canario, El Mezcle, Manuel Torre, el Chato de Jerez, Fosforito... Y, tocaor imprescindible de las mejores figuras, lleva el compás al baile grandioso de La Macarrona, La Malena, La Sordita, La Gamba, Josefita la Pitraca, La Honrá, Rosarito la de Roble, Ramirito, Estampío, Lamparilla, Antonio el de Bilbao y tantas y tantas otras celebridades.

¡Veinte años tocando en las dos mejores universidades del arte flamenco: El Burrero y el Café de Silverio! Veinte años compitiendo, día a día, con los mejores tocaores de finales del ochocientos y principios del siglo XX...»

«Pocas veces actuó en teatros o plazas de toros. Con la Niña de los Peines, Estampío el Cojo de Málaga y otros artistas, llegó a realizar una gira por escenarios teatrales, en 1926. La última la llevó a cabo en 1940, por varios pueblos andaluces, con un grupo en el que formaba parte la bailaora Lolita Flores, principiante y casi desconocida».

Después de estas salidas Javier se retiró definitivamente de la vida artística, aún cuando siguió dando lecciones para poder sobrevivir, pues lo mucho que ganó lo fue malgastando, hasta quedarse sin una peseta.

En 1954, encontrándose Javier gravemente enfermo, tuvimos el honor de organizarle un brillante homenaje, con la colaboración de todos los artistas flamencos de Jerez; gracias al cual se recaudó algún dinero con el que, momentáneamente, se alivió considerablemente su dolencia.

Javier Molina (El Brujo de la Guitarra) falleció en la calle Prieta, número 9, el día 26 de junio de 1956. Había nacido en la calle de la Merced, núm. 24, del barrio de Santiago, el 4 de mayo de 1868". Contaba, pues, ochenta y ocho años de edad.

En su casa natal, y a instancias de la Cátedra de Flamencología, el Ayuntamiento de su ciudad colocaría una placa conmemorativa, que aún existe, como homenaje perpetuo al que fuera insigne maestro de la guitarra flamenca. Su toque colosal y portentoso, creador de escuela, lleno de sutiles gamas flamencas, quedó grabado para la posteridad en el Instituto de Musicología de Barcelona, amén de conservarse en algunos, muy pocos discos, que llegó a grabar con su amigo Chacón y otros destacados maestros del cante de su tiempo.

La citada placa conmemorativa, existente en su casa natal, tiene el siguiente texto: *«En esta casa nació el 4 de mayo de 1868 el célebre tocaor Javier Molina Cundí (El Brujo de la Guitarra). Durante ochenta años acompañó con su toque magistral el cante y el baile de las grandiosas figuras del género, siendo considerado como el más completo guitarrista de todos los tiempos. Por iniciativa de la Sección de Flamencología del Centro Cultural Jerezano, el Excmo. Ayuntamiento honró su memoria colocando esta placa, el 12 de noviembre de 1959».*

La Sección de Flamencología que figura en la placa no es otra que la que, poco después, al iniciar una vida independiente, se convertiría en la actual Cátedra de Flamencología.

Hasta Javier Molina y el Niño de Lucena, la guitarra flamenca se había venido tocando con un solo dedo, pero estos dos grandes tocaores fueron los

primeros que usaron todos los demás. Siendo Javier, gran conocedor de todos los viejos toques flamencos, el que con más falsetas propias contribuyó a la creación de la escuela moderna. Por cierto que existe una faceta poco conocida de Javier, que no fue otra que la época en la que se dedicó a dar conciertos, allá por los años veinte o treinta del pasado siglo, para lo que formó un dúo con su paisano el también guitarrista Crévola, anunciándose como «Los Crevolinas». Aunque también actuó solo como concertista. Y en su etapa de enseñante, fue profesor de una sociedad de ciegos de Jerez, con varios aventajados discípulos.

Siendo yo muy joven, varios años antes de escribir mi libro sobre los «Flamencos de Jerez», frecuentaba la casa de Javier, en la calle Prieta núm. 9, donde vivía mi amigo el gran pintor y excelente aficionado al cante, Juan Manuel Gutiérrez Montiel, y un día del año 1954, cuando yo escribía para el semanario «Dígame», decidí hacerle una entrevista al maestro, para que éste me contara su vida. Dicha entrevista, considerada hoy realmente histórica, que tengo colgada en mi página de Internet, resultó realmente interesante, por lo que, al contener datos de primera mano, he considerado oportuno reproducirla en este trabajo.

La charla, no recuerdo ahora por qué circunstancia, aunque posiblemente la debí dar antes en otros periódicos en los que yo colaboraba - creo recordar que en el diario «Ayer», de Jerez, y en «El Taurino», de Alicante -, no se llegó a publicar en el rotativo madrileño «Dígame», hasta el martes 23 de agosto de 1955, ilustrada con dos fotografías de mi paisano Eduardo Pereiras, en una de las cuales aparece el maestro solo y, en la otra, siendo entrevistado por mi. Literalmente decía así:

«JAVIER MOLINA, EL GUITARRISTA DE DON ANTONIO CHACÓN, SIGUE TOCANDO A LOS OCHENTA Y CINCO AÑOS.

AFIRMA QUE EL CANTE ANTIGUO ERA MEJOR QUE EL MODERNO Y QUE EL FLAMENCO ACTUAL ESTÁ 'REMENDADO'

SE PUSO ENFERMO CUANDO LE COMUNICARON LA MUERTE DE RAMÓN MONTOYA

Por Juan de la Plata

«De todos los artistas de la guitarra en España, quizás sea Javier Molina el decano de los tocaores flamencos en activo, pues pese a sus ochenta y cinco años, todavía da lecciones y toca una vez que otra para cuatro señores que acostumbran a ir a su casa a escuchar el toque de embrujo del maestro.

Javier Molina representa en el arte guitarresco andaluz tres cuartos de siglo de plena dedicación al más flamenco de los instrumentos. Tres cuartos de siglo de rasgueo constante por los escenarios, cafés cantantes, ventas, patios de cortijo y de casas grandes de España. Porque Javier que toca flamenco desde los siete años y que en toda su vida no ha hecho otra cosa que pulsar las cuerdas para acompañar un cante flamenco, no solo ha actuado en escenarios, sino que se ha asomado a todos aquellos lugares donde su gran figura de

maestro indiscutible se ha hecho necesaria para ser escuchado con admiración, en cuantas fiestas de tronío hayan sido organizadas.

El fue quien más veces acompañó con su arte al gran don Antonio Chacón, el hombre genial que con su cante supo conquistar un «don» que, en los de su clase y oficio, supone algo más que un simple título honorífico y de dignidad, que se otorga a cualquier persona decente. Hizo sonar la guitarra por seguiriyas para que cantara Manuel Torre (el Niño de Jerez), y sus cualidades excepcionales de artista y creador cien por cien, lucieron junto a los cantaores y bailaores más célebres de los últimos tiempos.

PRINCIPIOS ARTISTICOS DE JAVIER

Javier Molina nació en Jerez de la Frontera, en una calle del típico barrio de Santiago, que lleva el nombre de la Patrona de la ciudad, Nuestra Señora de la Merced; en Jerez se crió y allí vive todavía, en una casa del barrio de San Pedro, adonde hemos ido a verle, para que nos cuente algunas impresiones sobre su vida y su arte.

El piso de Javier es chiquito, de dos o tres habitaciones, en las que se pueden ver por las paredes cuadros de la Virgen, guitarras, fotos de cuando era el tocaor de moda, de cuando era niño, un cuadro de Lagartijo el Grande y un retrato del Señor del Gran Poder. Toda la casa está saturada de ese sabor antiguo que despiden los hogares de los artistas ancianos, ya casi retirados de la vida pública.

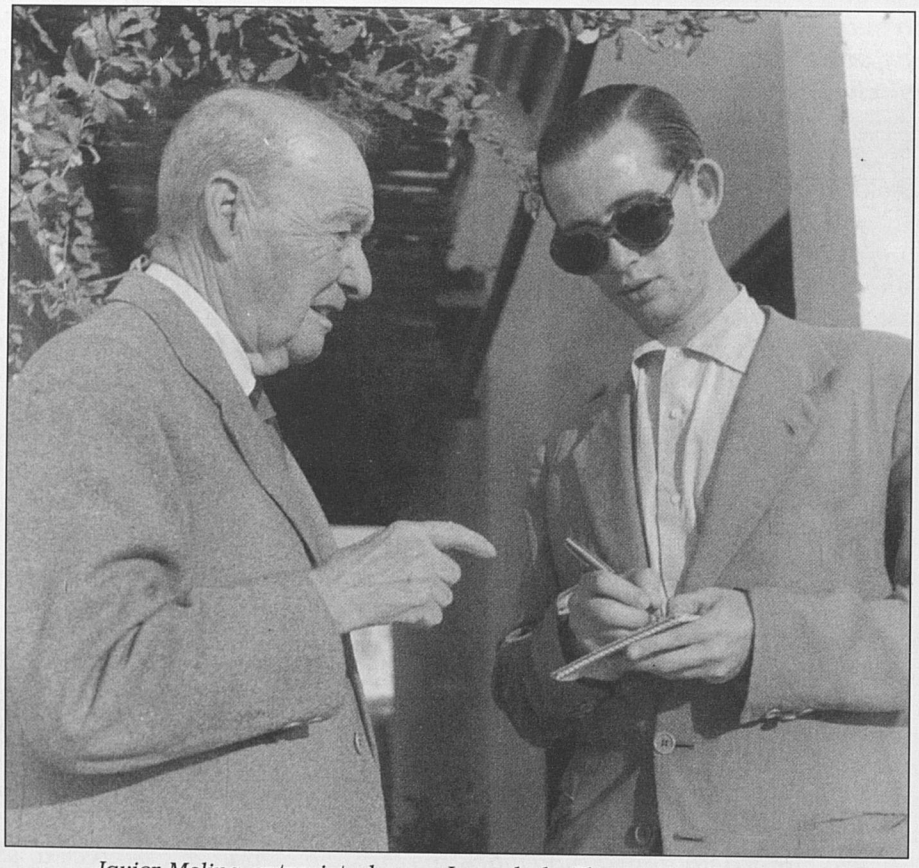
Javier nos ha recibido bien, nos ha hecho sentarnos y ha sacado su vieja y bien cuidada guitarra y se ha puesto a tocar. Seguiriyas, soleares, alegrías, tientos, farruca... Todos los toques, grandes y chicos, han cobrado vida por el don y el arte de sus manos ágiles, suaves, de artista maravilloso. Luego, sin dejar a su compañera la guitarra, nos ha hablado de sus principios artísticos. De cuando con ocho años ya tocaba en público, en la Alameda Vieja, entre función y función de un viejo teatrillo de guiñol, del cual era propietario un ciego que tocaba el violín. Allí ganó Javier su primer sueldo: ¡dos pesetas diarias!

El viejo guitarrista nunca tuvo maestros que le enseñaran. Solo recibió unas cuantas lecciones de un viejo aficionado, amigo de su hermano, que fue un renombrado bailaor y que más tarde formó trío con Javier y Chacón. Entonces eran desconocidos los tres, y fue cuando empezaron a darse a conocer al público, actuando en los cafés cantantes, formando parte de lo que entonces se denominaban «conciertos artísticos».

LA ANÉCDOTA DEL DURO

De aquellas actuaciones es esta anécdota que Javier nos cuenta, mientras acaricia las cuerdas de su instrumento.

- Actuábamos en un colmado de Facinas, un pueblecito del Campo de Gibraltar, cuando a la hora de pasar la bandeja llegó un señor muy borracho y nos



Javier Molina entrevistado por Juan de la Plata para «Dígame» y otros periódicos. Verano de 1953.

echó un duro. Figúrese la alegría que nos entró a nosotros. Entonces nadie daba tanto dinero, y aquello suponía para los tres una fortuna. Como se trataba de un 'acontecimiento', en seguida le hicimos a tan espléndido espectador una gran fiesta, que duró cerca de una hora. ¡Cual sería nuestra sorpresa cuando al día siguiente vimos entrar en la posada donde estábamos al borracho de la noche anterior reclamándonos el duro! Alegaba que por estar 'algo bebido' no se había fijado muy bien en lo que daba. Como es natural, el duro no se lo devolvimos, y el hombre, después de armar 'su jaleito', se marchó por donde había venido».

Como hemos empezado por las anécdotas, Javier nos cuenta también lo que le sucedió a cierto cantaor de medianas facultades al que le estaba tocando en un escenario.

El pobre muchacho llevaba varios días sin dormir a cuenta de los viajes y se quedó dormido en las tablas, con tan mala fortuna que cayó al patio de butacas, donde, chorreando sangre, siguió cantando.

HE TOCADO A LOS MEJORES Y A LOS PEORES

El maestro nos dice:

- *Les he tocado a los mejores y a los peores cantaores.*
- *¿Quién era el mejor, maestro?*
- *Cantaores buenos ha habido muchos.*
- *Pero el mejor...*
- *Don Antonio Chacón. El era el más completo de cuantos he conocido.*
- *¿Le tocó muchas veces?*
- *Casi siempre que cantaba. Además fue un gran amigo y todo un caballero.*
- *¿A qué otros cantaores famosos ha acompañado con la guitarra?*
- *A Tomás el Nitri, a Manuel Torre el Niño de Jerez, al Caoba, al señor Manuel Molina, a Paco la Luz, al Loco Mateo, al Chato de Jerez, a los hermanos Marrurro, a La Serna – Joaquín Lacherna – a Cabeza, a Frijones y a otros muchos, cuyos nombres harían una lista interminable. Entre ellos a Juan Breva, al Canario, a Fosforito y al Mezcle, que valía un cortijo cantando y era muy gracioso.*
- *¿Quién fue mejor, Chacón o Manuel Torre?*
- *Ya he dicho que don Antonio era el más completo. Sin embargo, Manuel Torre, por seguiriyas, me gustaba más. Ahora bien, Chacón era un genio por malagueñas. ¡Y aquellos caracoles suyos!...*
- *¿Qué cante es ese?*
- *Un estilo de alegrías que don Antonio Chacón creó y cantó como los ángeles.*
- *¿Con qué artistas de los de ahora ha actuado?*
- *Con la Niña de los Peines, con la que estuve dos temporadas recorriendo España, en unión del Estampío y del Cojo de Málaga; con Lola Flores, en sus primeras salidas en público, cuando tenía dieciséis años y yo le daba lecciones de baile, y con Manolo Caracol, al que acompañé en su debut en Madrid,*

siendo él un niño todavía, en el teatro del Centro, de la calle de Atocha, en unión de «Ramírez», un bailaor jerezano muy famoso.

- ¿Conoció usted a Ramón Montoya?

- Nos unía una buena amistad y actuamos muchas veces juntos. Cada vez que le preguntaban quien era mejor de nosotros dos, contestaba que yo. Desde luego mentía, porque él ha sido el mejor tocaor de todos los tiempos. Cuando me enteré de su muerte, me impresioné tanto, que hubieron de meterme en la cama enfermo.

- ¿Qué toque es el más fácil y cual el más dificil del flamenco?

- El más fácil, las sevillanas; las bulerías es lo más dificil que se toca a la guitarra.

- Por favor, opine de los cantaores actuales.

- Los hay buenos y malos, como en todos los tiempos.

- ¿El que más le gusta?

- Manolo Vallejo. Es el que más sabe y el que mejor canta de los artistas de hoy.

«EL FLAMENCO ESTÁ REMENDADO»

- ¿Qué me dice del cante que ahora se hace?

- Que es un flamenco 'remendado'. Antes y siempre se ha cantado mucho mejor que ahora.

- ¿Quién es el mejor guitarrista moderno?

- Sin duda alguna, el Niño de Ricardo.

- ¿Ha enseñado usted a mucha gente?

- A bastante. Desde que me retiré, hace seis o siete años, no hago otra cosa que dar clases de guitarra. Antes ya enseñé a una hija de Bombita III y a otra de Morenito de Algeciras; después de dejar los escenarios he enseñado a varios que hoy son profesionales; entre ellos al Lápiz, Palmita y los hermanos Moraito

UNOS VERSOS DE JULIÁN PEMARTÍN

Decae la charla con el viejo guitarrista. Hemos subido a la terraza para que Pereiras tire unas placas. Allí, Javier se lamenta de que hayan desaparecido para siempre los antiguos cafés cantantes. Según él, éstos eran como las universidades del cante. Propone que se cree un centro donde se eduque la voz de los que empiezan y se les enseñe el cante bueno, para que el flamenco puro no desaparezca.

Se nos confiesa furibundo 'lagartijista' del toreo; nos habla de sus discos impresionados y nos recuerda el homenaje que se le hizo a don Antonio Chacón en Jerez, su tierra natal, en 1933, y en el que Javier tomó parte. En aquél acto intervinieron Pemán, Julián Pemartín y todos los artistas flamencos de Jerez de aquella época.

También hablamos de otra fiesta celebrada tres años antes, con motivo del

segundo centenario de la bodega Domecq, en la conocida viña 'El Majuelo', y en la que Julián Pemartín improvisó unos versos que empezaban así:

¿Qué tendrás, noche divina,
Que en mi recuerdo te borre?
Tocaba Javier Molina
Y cantaba Manuel Torre...

UNA ANÉCDOTA NO RECOGIDA EN LA ANTERIOR ENTREVISTA

Según me contó Javier, cuya casa y amistad seguí frecuentando, hasta su muerte un año después, siendo aún joven sufrió un accidente de bicicleta, en la Cuesta de los Albarizones, en la carretera que conduce al convento de la Cartuja jerezana, cayendo y dándose un buen porrazo, a consecuencia del cual se dañó gravemente el brazo izquierdo, estando a punto de que ahí acabara su carrera artística. El lo dejó narrado así, en su libro de memorias:

«Ocurrió que una mañana, varios amigos me fueron a buscar a mi casa para que fuera con ellos a La Cartuja, a pasar un día de juerga. Yo vivía entonces en la calle Santa Clara, número 12. Me levantaron de la cama y me fui con ellos. En este tiempo empecé a montar en bicicleta, y ya casi sabía.

Venía en la reunión uno que se llamaba Perico Sarmiento, que era un corredor de bicicleta de los punteros en Jerez. El venía en su máquina detrás del coche, y de cuando en cuando me la prestaba. Así llegamos al Puente de Cartuja. El coche se despidió hasta la tarde, que volvió a recogernos.

Después de merendar muy bien y de disfrutar del día tan bueno que hizo, se volvieron a montar mis amigos en el coche, y yo le dije a Sarmiento: 'Déjame un rato la bicicleta'. Me la dio y al llegar a la cuesta de los Albarizones, me caí, con tan mala suerte, que me fracturé el cubito y el radio del brazo izquierdo. El coche(*) venía detrás de mí, y cuando caí, se echaron a reír mis amigos, creyendo que no era nada. Pero cuando vieron que no me levantaba del suelo, y que me quejaba mucho, me volvieron atrás, y en una Venta que había enfrente del Cuartel (**), en el que estaba el médico don Manuel Alvarez Algeciras, éste me hizo la primera cura.

Ya en mi casa me siguió curando. Tuve el brazo enyesado más de cuarenta días, y no he quedado bueno, pues me duele cuando barrunta algún cambio de tiempo. De forma que eso fue lo que gané en esa dichosa juerga; perdí la temporada del Café (***), y estoy inútil del brazo izquierdo, y gracias que

(*) En aquella época era frecuente que se organizaran numerosas juergas en la antiquísima Venta de Cartuja, y los coches que se empleaban para desplazarse a la misma eran los de caballos, pues aún no existían los taxis que vendrían mucho más tarde.

(**) El Cuartel al que el tocaor se refiere no era otro que el del 2º Depósito de Sementales, donde se criaban los célebres caballos cartujanos. Y el médico que lo asistió era hermano del conocido pintor del mismo nombre.

(***) El Café al que se refiere era el llamado «de Rogelio», junto a la escalerilla de Villamarta - donde hoy existe el Café del Teatro -, en el que Javier actuaba en aquellas fechas.

puedo tocar, pero ahora con más trabajo que antes. Estuve sin poder hacerlo cuatro o cinco meses.

Me puse otra vez a dar lecciones, hasta que estuve en condiciones de tocar en público».

En estos años finales de su vida, Javier vivía con una hija adoptiva –«*entenada*» era la palabra que él empleaba, para decir que era hijastra – llamada Concepción y que debía ser bastante mayor cuando yo la conocí, por entonces, pues debería de haber cumplido ya, al menos, los sesenta años de edad. Esta hija llevaba los apellidos de la que había sido su esposa, que se llamó doña María Diosdado Rodríguez, una jerezana de la que el artista era viudo y que puede que aportara al matrimonio esta hija única.

Cuando murió Javier, después de que yo le organizara un gran festival benéfico del que hablaré seguidamente, continué visitando a Concepción, hasta que ésta falleció, años después, pasándole una ayuda económica mensual de los fondos de la Cátedra de Flamencología, que yo personalmente le entregaba cada mes, en su propia casa, a principios de los años sesenta.

OTROS DATOS INÉDITOS DE LA ENTREVISTA

Según me contó Javier Molina, en la entrevista que le hice en 1955 y que no publiqué en el «Dígame», por no hacerla más extensa, sus profesores serían el maestro Patiño, de Cádiz, y Paco el Barbero, discípulo de aquél; entre otros que le enseñaron, pero tan solo unas cuantas lecciones; pues, como él bien dice, nunca tuvo maestro fijo.

Hablando del cante y del toque por seguiriyas, me dijo que era el que más le gustaba y que «*la guitarra por seguiriyas, parece que llora*». Apostillando su hija, presente en la entrevista: «*Si lo oyera usted tocar a fondo, ¡ yo lloro!*

Entre sus composiciones me refirió que había escrito falsetas de farruca, seguiriyas y otros muchos toques. También piezas de concierto para guitarra clásica, que interpretó en muchos recitales que dio, como solista, o con el acompañamiento de su discípulo Crévola, cuando formaron el dúo «Los Crevolinas».

Para Javier «*los cafés cantantes eran como las universidades del cante. Nunca debieron desaparecer*» y, a renglón seguido, anoté que me dijo: «*Se debe crear un centro para que no se pierda el flamenco puro*». Añadiendo: «*La mejor tierra de España para cantar gitano bueno es Jerez. Luego, Cádiz y Sevilla*». Y recuerdo que pedía que se le hiciera «*un monumento a Chacón*».

Cuatro años después, fundábamos la Cátedra de Flamencología, dando así vida al centro para que no se perdiera el flamenco, por el que Javier suspiraba. El monumento a Chacón vendría mucho más tarde, pero se le levantaría un busto en la calle San Agustín, antes de que finalizara el siglo XX.

En los apuntes que tomé de dicha entrevista, y que aún conservo después de más de medio siglo, escribí que Javier tomó parte, en 1933, en el homenaje que se le hizo a la memoria de Chacón, organizado por el Ateneo Jerezano, en el Teatro Eslava, junto a numerosos artistas locales, y en el cual recitaron sendos poemas, José María Pemán y Julián Pemartín. También anoté lo que

me dijo de su paisana Juana la Macarrona: *«Yo le guardaba el dinero que ganaba a La Macarrona, que era para mi como una hermana. ¡Y bailando era la mejor de España!»*

EL HOMENAJE QUE YO LE ORGANICÉ EN EL AÑO 1954

Era tal mi amistad con Javier Molina, con el que solía tomar café en el cercano «Bar Bolilla» de la calle Arcos – donde estaba expuesta su primera guitarra, hoy propiedad de la Cátedra de Flamencología - que, ya retirado, y un año antes de la entrevista que publiqué en el semanario madrileño «Dígame», viendo la penuria económica que atravesaba, a pesar de las lecciones, que cada día le dejaban menos, pues apenas tenía alumnos, decidí por mi cuenta organizarle un festival-homenaje benéfico, con objeto de poder recaudarle algunas pesetas que aliviaran su maltrecha situación, ya que en aquellos tiempos, los artistas no tenían derecho a pensión alguna. Por lo que si se le acababan las clases, también se le acababan los ingresos.

Para llamar la atención sobre el lamentable estado de Javier, publiqué en el diario «Ayer» de Jerez, la siguiente carta abierta, en la que entre otras cosas decía lo siguiente:

«Javier Molina es cierto que se está muriendo. Son muchos sus años – rondando los noventa- y muchos también sus achaques. Es una pena que el decano de la guitarra andaluza, tenga que morirse en la miseria, después de haber paseado por España entera el pabellón artístico de Jerez, durante cerca de setenta y cinco años. Porque Javier no ha conocido en su vida otra profesión que la de guitarrista flamenco y a ella ha dedicado todos sus desvelos e ilusiones. El que un día se lanzara por esos pueblos del solar patrio, siendo todavía un chaval, con Chacón y su hermano el bailaor, en busca de fama y de dinero se encuentra hoy enfermo y es preciso, urgente, que se le preste ayuda económica, para remediar en lo posible sus males.

Javier ha sido llamado con justicia 'el brujo de la sonanta', porque nadie, ni antes ni ahora ha tocado mejor que él el instrumento que es musa y alegría, llanto y pena del flamenco. Yo sé que si se hace un llamamiento a los artistas de Jerez, para que acudan a remediar su situación acudirán todos deseosos de ser el primero en figurar en la lista.

Yo propongo se celebre un festival en beneficio y homenaje del genial artista de la guitarra andaluza y que en él intervengan todos cuantos han sido compañeros de este jerezano que ahora necesita nuestra ayuda. Y casi me atrevo a citar unos nombres, que están en la vanguardia del Arte Flamenco en Jerez: Sebastián y Chano Núñez, Tomás Torre, Serna, Canalejas, Eduardo 'El Carbonero', 'Blanca la Gitana', 'Terremoto', etc...Yo se que todos estos nobles artistas de esta ciudad que es madre del cante jondo, acudirán a la convocatoria que hoy les hago, para que se organice con urgencia el beneficio que sugiero, y que yo mismo me complaceré en organizar, contando con que me sea cedido cuanto antes el local adecuado, si puede ser uno que esté enclavado en el mismo barrio de la Albarizuela, donde vive el maestro.

FESTIVAL DE CANTE Y BAILE

EN

Homenaje - Beneficio

A

JAVIER MOLINA

DECANO DE LOS GUITARRISTAS ESPAÑOLES

ESCUELA DEL BUEN PASTOR — 31 de Octubre 1954

EL HOMENAJE SERA OFRECIDO POR EL ESCRITOR JEREZANO

JUAN DE LA PLATA

DIRECTOR ARTISTICO:

SEBASTIAN NUÑEZ

PROFESOR DE GUITARRA

Yo he sido siempre de la opinión que hay que honrar, en la vida o en la muerte, a aquellos que nos han honrado. Javier ha honrado con su nombre el arte andaluz y el nombre de Jerez ha brillado siempre junto al suyo, al conjuro misterioso de su arte inigualable. Cuando tocaba Javier, era Jerez el que cantaba al compás del embrujo de su sonanta.

Por eso yo estoy en la seguridad de que los artistas de Jerez prestarán su colaboración desinteresada y cariñosa a este beneficio-homenaje que espero se organice pronto, para hacer llegar hasta la cama de Javier el consuelo de amigos, compañeros y admiradores a que estamos obligados. Inútil es repetir, una vez más, la conocida frase de que 'se honra así misma la ciudad que honra a sus artistas'.»

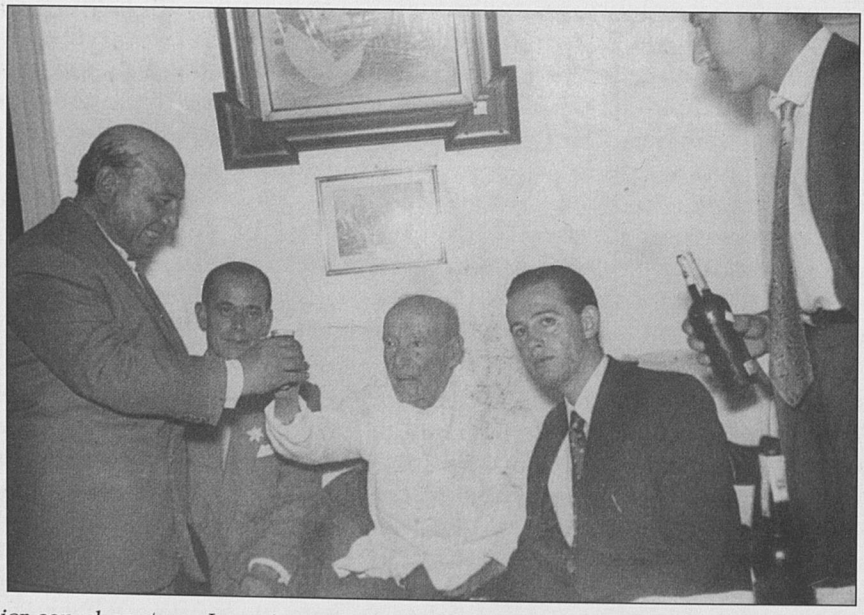
Esta carta llevaba fecha de 1º de octubre de 1954 y debió ser publicada en el diario «Ayer», de Jerez, uno o dos días después

Así es que, en 1954 – contaba yo entonces 22 años de edad - hablando con unos y otros, pude reunir un numeroso grupo de artistas flamencos jerezanos, incluso un acordeonista, con los que configuré un buen elenco que presenté personalmente en el salón-teatro del Colegio La Salle-Buen Pastor, ya que no pude conseguir de ninguna de las maneras, para el citado festival-homenaje, el suntuoso Teatro Villamarta jerezano, que la empresa propietaria no me quiso ceder, de ninguna de las maneras, si no era alquilándolo por una cantidad bastante elevada, a la que yo no me podía arriesgar, dado que los fines del festival eran benéficos y, si alquilaba el teatro, poco o nada le quedaría al maestro.

El festival se celebró la noche del 31 de octubre de 1954 y llegó a obtener un grandioso éxito, cubriéndose todo el no muy extenso aforo y quedándose mucho público en la calle, entre el cual hubo un marqués jerezano, el marqués de los Alamos del Guadalete, gran aficionado y discípulo del maestro, según dijo, llegado desde Madrid expresamente, que ofreció pagar hasta tres mil pesetas por entrar, aunque tuviera que quedarse en pie toda la noche, entre bastidores, al no haber ni una sola localidad vacía. Y así lo hizo, durante todo el largo festival, en el que actuaron los guitarristas Sebastián Núñez, su hijo Chano Núñez, Moraito Chico – padre del tocaor actual del mismo apodo y hermano de Manuel Morao - Fernando de la Rosa, Juan R. Valderas, Manolo Ferrer y José Luis Balao; los cantaores Juan Acosta, «Canalejas de Jerez», Eduardo Lozano «El Carbonero», Pepe Ortega, Alonso Méndez «El Pili» Julio Moreno y el «Niño de la Fortaleza».

Como bailaores, actuaron Carmeluchi Bernal, «Terremoto» – el que luego sería famoso cantaor del mismo nombre -, «Fernando de Jerez» más conocido por «El Bulla» o Fernando Bulla, Antonio Alarcón, Angelita Gómez, «Niña del Moraito» y «El Chiripa»; además del acordeonista Joaquín Naranjo; con la colaboración especial, como recitador del novillero y poeta jerezano, José González «Pepillo», que recitó una poesía original, dedicada a Javier Molina . El gran guitarrista Sebastián Núñez se ocupó de la dirección artística del festival y yo hice el ofrecimiento y la presentación de todos y cada uno de los artistas que actuaron.

Javier recibiendo el beneficio de su homenaje organizado por Juan de la Plata en 1954, de manos de su compañero el guitarrista Sebastián Núñez, en presencia del cantaor, Eduardo el Carbonero.



Javier con el cantaor Juan Acosta, el tocaor Sebastián Núñez, el escritor Juan de la Plata y (de pie, a la derecha) el pintor Juan Gutiérrez Montiel. Año 1954.

En el programa de manos figuraban los siguientes versos del inmortal poeta andaluz, Manuel Machado:

DICE LA GUITARRA

Hablo, sollozo, deliro...
Sé de la risa y el llanto,
Con las bocas rojas, canto.
Con los ojos negros, miro.
Con los amantes suspiro
y río con los guasones.
Son mis notas goterones
de agua fresca en el rosal...
Y tengo toda la sal
de España en mis lagrimones.

Aunque estaban en el programa, por distintas causas no pudieron actuar los cantaores Manolo Valencia «Brillante Negro» – llamado después «Diamante Negro» -, Manolo Sevilla, Eduardo Méndez y Manuel Lara; así como los bailadores «Gran Roque», Fernanda Jiménez y el bailaor y recitador Miguel de Santiago.

Al día siguiente del festival, Sebastián Núñez, con su hijo; Eduardo el Carbonero, Juan Acosta, Manolo Sevilla, yo y dos o tres amigos, nos trasladamos a casa de Javier, para hacerle entrega de la recaudación íntegra del festival, obsequiándonos el maestro con unas copas y tapas y tocando la guitarra, lo mismo que hizo Sebastián Núñez, para que cantaran Carbonero, Acosta y Sevilla, mientras éste, que era fotógrafo, hizo algunas fotografías que me quedaron como recuerdo de aquél día tan agradable. Después de salir de casa de Javier nos iríamos todo el grupo al bar «El Telescopio» de la cercana calle Avila, num.18, propiedad del gran aficionado Fernando Macías Gaona, donde continuamos la fiesta hasta bien entrada la tarde.

OTRO HOMENAJE A JAVIER

Para ser objetivos, hemos de indicar que, recogiendo la idea del homenaje que lancé en la prensa local, días antes, la sociedad de seguros mutuos «Previsión Andaluza», que capitaneaba el gran aficionado don Francisco Ramírez de Aguilera y Ortega, celebró en el salón de actos de su sede social, en la plaza Rafael Rivero, núm. 2, concretamente el día 11 del mismo mes y año, una «Fiesta Andaluza» en homenaje al «concertista de guitarra Javier Molina», en la que actuaron desinteresadamente los guitarristas Sebastián Núñez García, su hijo Chano Núñez Fernández y Fernando de la Rosa; las bailaoras C. Bernal «Blanca la Gitana», Angelita Gómez y Rosarito Pliego; los cantaores Eduardo Lozano (Carbonero), Juan Acosta y Pepe Ortega; más los bailaores Juan Márquez (Chiripa), Fernando de Jerez y Cristóbal Angel.

La tarjeta de asistencia a la fiesta costaba quince pesetas y todas iban numeradas, para el sorteo de *«un magnifico aparato de radio (...) con objeto de ayudar económicamente al homenajeado en su grave enfermedad»*.

Este otro homenaje, al que nosotros asistimos, constituyó también un señalado éxito artístico y de público y, recuerdo, después de finalizado el mismo, que nos quedamos un buen rato, algunos de los artistas intervinientes y yo, escuchando cantar y viendo bailar a unos y a otros, en amigable camaradería, tocando la guitarra, además de los profesionales que habían actuado, la alumna y vecina de Javier, Julia Gutierrez Montiel, hermana del pintor de los mismos apellidos, que lo hacía muy bien, simplemente como aficionada.

PLACAS EN LAS CASAS DE JAVIER Y DE MANUEL TORRE

El 12 de noviembre de 1959, por iniciativa de la Cátedra de Flamencología el Ayuntamiento de Jerez colocó sendas placas conmemorativas, sobre la fachada de la casa natal de Javier, en la calle de la Merced, del barrio de Santiago, y ese mismo día, también se descubrió otra, en la fachada de la casa donde nació el genial Manuel Torre, en la calle Alamos, núm. 22 del barrio opuesto de San Miguel.

Como Javier Molina había dejado de tener familiares – o, al menos, estos no eran conocidos -, solo se celebró el acto de la placa de Manuel Torre, asistiendo su hermano Pepe Torre y su hijo Tomás, así como la mayor parte de los artistas que aquella noche intervinieron en el grandioso festival organizado por la Cátedra de Flamencología, en el Teatro Villamarta, para festejar tal acontecimiento y que constituyó un gran éxito: Antonio Mairena, Juan Talega, La Perla de Cádiz, María Vargas, etc.

La placa conmemorativa del guitarrista llevaba la siguiente inscripción:

«En esta casa nació el 4 de mayo de 1868, el célebre tocaor Javier Molina Cundí (el Brujo de la Guitarra). Durante ochenta años acompañó con su toque magistral el cante y el baile de las grandiosas figuras del género, siendo considerado como el más completo guitarrista de todos los tiempos.

Por iniciativa de la Sección de Flamencología del Centro Cultural Jerezano – posteriormente, Cátedra de Flamencología – el Excmo. Ayuntamiento honró su memoria, colocando esta placa, el 12 de noviembre de 1959".

Hay que añadir que Javier nació en la calle de la Merced, núm. 28 y la placa fue colocada en el num. 24, que es el número que le corresponde a la numeración moderna de la misma casa, según pudimos comprobar y certificaron vecinos de la misma.

LAS MEMORIAS DE JAVIER

En 1964 vieron la luz sus memorias, transcritas de un cuaderno de hule, donde las tenía escritas a mano - que guardaba Javier en la gaveta de su

cómoda, y que a mí me enseñaría alguna que otra vez -, con prólogo, notas y comentarios, del que fuera destacado flamencólogo Augusto Butler Genis (Máximo Andaluz), escritor y poeta, miembro de nuestra Cátedra de Flamencología y correspondiente de las Reales Academias Hispano Americana de Cádiz y de la Sevillana de Buenas Letras (Puerto Real, 190? – Murcia, 1982), autor de varios libros de flamenco y de toros, y que el veterano artista, rebasados los setenta años de edad, había comenzado a redactar, en Jerez, el día 18 de octubre de 1938, bajo el simple enunciado de «*Apuntes de la vida artística del guitarrista Javier Molina*».

Para Augusto Butler, «*nadie aventajó a Javier Molina en el más categórico y exhaustivo dominio de la guitarra flamenca. Pero si hemos de matizar en punto a uno de los más relevantes méritos concurrentes en el excepcional tocaor jerezano, será necesario decir que ninguno como él sería guardador fiel de la más estricta y ortodoxa pureza de los toques acompañantes de los más antiguos cantes. Y a seguido, que en los toques de alegrías y siguiriyas su arte alcanzaba alturas que antes sólo lograrían, acaso, los Patiño, Lucena, maestro Pérez, Arcas, Habichuela y muy pocos más*».

En su «*temple a modo de prólogo*», a dichas memorias, escrito en Madrid, en febrero-marzo de 1963, Augusto Butler nos hace el siguiente retrato espiritual del maestro con el que nosotros, que le conocimos y tratamos, estamos completamente de acuerdo:

«Javier era un hombre muy correcto, afable, cortés, ceremonioso y de gran finura espiritual. Y poseía ciertos ribetes culturales y eruditos de los que hacía gala con frecuencia.

Otro rasgo muy acusado y característico era en Javier su tradicional bonhomia. Jamás le escuché murmurar, ni menos despotricar contra nadie, ni despreciarlo. Y si de artistas compañeros se trataba, entonces los adjetivos de encomio excedían, las más de las veces, de la justa realidad. Y no era postura estudiada, no, sino condición, exponente de una bella y encomiable manera de ser».

A lo largo de su libro, Javier Molina narra sus primeras experiencias artísticas, recorriendo numerosos pueblos andaluces y extremeños, en unión de su hermano el bailaor Antonio y del que, andando el tiempo, sería el célebre cantaor don Antonio Chacón. Los tres eran muy jóvenes, a principios de la década de los ochenta del siglo XIX y se trasladaban de pueblo en pueblo, generalmente a los lugares donde se celebraban ferias, viajando como podían, unas veces andando, otras en burros y otras en carros; dando conciertos en posadas, casinos, tabernas y cafés cantantes; por míseros sueldos y pasando luego la bandeja; alojándose casi siempre en las posadas. Cuenta Javier que Chacón le confesaría más tarde, cuando ya era famoso, «*que nunca había sido más feliz en su vida que en esa época, que era cuando tenía ilusiones. Cuando se ponía las alpargatas y cantaba por los caminos, y no se daba cuenta de las leguas que andaba. ¡Y tan contentos con nuestra suerte!*»

«*Eramos dignos de ver. Chacón, con un lío y sus alpargatas. Mi hermano, con una maleta en las espaldas, a manera de mochila. Y yo con mi guitarra y las botas de los tres, y la merienda. Antes de entrar en los pueblos, debajo de*

las alcantarillas de las carreteras, merendábamos (...) En las alcantarillas nos poníamos los trajecitos de trabajo y las botas, para entrar en los pueblos decentitos»...

Durantes estas andanzas, Javier y Chacón conocerían a dos veteranos cantaores jerezanos, llamados El Puli y Salvaorillo, con los que estuvieron actuando y aprendiendo Chacón de ellos viejos cantes que añadir a su repertorio, ya que Chacón aún no había descubierto la rica mina de las malagueñas que inventara y que tanto éxito le darían posteriormente. Pasado el tiempo, y una vez ambos artistas jerezanos adquirieron cierto renombre, actuarían en el Café de Silverio, en el del Burrero, en el Filarmónico... Añadiendo el maestro: «*Porque he de anotar que yo he trabajado en los mejores teatros de España, y también en los más malos*»; recordando que una vez, actuaron él y su hermano en un café de una aldeita llamada Facinas y «*en un rincón pusieron dos mesas grandes, juntas, y allí bailaba mi hermano*».

En un detalle de extrema sinceridad, en sus memorias nos dice Molina, refiriéndose a Chacón, ya en la cumbre de su carrera: «*El dinero que ha ganado, según él, ha sido un millón de pesetas. Y el que yo calculo que he ganado ha sido un millón de perras chicas*»; pero, no obstante, «*cuando él estaba en todo su valer y gozaba de mayor fama, hemos caído muchas veces juntos, y aunque esté mal el decirlo, nunca he hecho yo papel desairado a su vera, que también me he hecho aplaudir bastante con mi guitarra*».

Para Javier, los cantaores de su época de artista eran mejores que los de su vejez y el cante era más flamenco «*porque ahora está más mezclado con canciones y cuplés*». *(...) En lo que veo más adelanto es en la guitarra, porque se toca con más armonía y más ejecución. Y si es el baile, este está peor que el cante. (...) Hablo en general*». Opiniones éstas del maestro, expresadas allá por los años cuarenta del pasado siglo XX y recogidas en su libro de memorias.

Según consta en el «Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco», de José Blas Vega y Manuel Ríos Ruiz, aparte los lugares ya mencionados, donde estuvo tocando Javier, también lo haría en los cafés cantantes»Kursaal» y «Novedades», de Sevilla, alternando en los escenarios con tocaores de la talla artística de Ramón Montoya, Paco de Lucena, Luis Yance y Niño Ricardo, entre otros. También lo hizo junto a Manolo el de Huelva, al que Javier admiraba, como uno de los mejores de la generación posterior a la suya. Y en Jerez actuaría en el célebre «Café Cantante de la Vera-Cruz» – situado donde hoy está el teatro Villamarta -, propiedad del cantaor Juan Junquera, y en el «Café del Conde», de la plaza del Arenal; además de en el desaparecido Teatro Eslava.

Modestia aparte, el maestro jerezano de la *sonanta*, comenta en sus memorias autógrafas que «*cuando le pedían a Chacón su opinión de quien le parecía mejor tocando, a ninguno ponía delante de mí. Y a Manuel Torre le pasaba lo mismo. Y yo, por mi parte, tampoco pongo delante de ellos a ningún cantaor*». Así de elegante y buena gente era Javier, a la hora de corresponder a sus compañeros y grandes amigos.

HOMENAJE DE LA CÁTEDRA,
EN EL CENTENARIO DE SU NACIMIENTO

Con motivo del primer centenario de su nacimiento, la Cátedra de Flamencología de Jerez le dedicó, en 1968, su VI Curso Internacional de Arte Flamenco, celebrándose una velada poético-musical en su honor, en la que intervino el gran guitarrista granadino, y miembro de la citada Cátedra, Manuel Cano, así como un grupo de destacados poetas andaluces.

El centenario se cumpliría el 4 de mayo de 1968 y, aparte el homenaje ya reseñado de la Cátedra, pasaría sin pena ni gloria. En su ciudad natal ya se habían olvidado de él. Al menos, a nivel oficial que, salvo la colocación de la placa conmemorativa, en su casa natal, nada más se le hizo.

Nosotros recordamos, a estos efectos, el sustancioso y amplio reportaje publicado en dos páginas de «ABC» de Sevilla, por aquellas fechas, por el que más tarde sería conocido critico de flamenco, en la prensa madrileña, Angel. Alvarez Caballero, quien sacó toda la documentación del trabajo, ilustrado con dos buenas fotos del artista, del libro de sus memorias, ordenadas, comentadas y anotadas por nuestro compañero de Cátedra, Augusto Butler, que viera la luz cuatro años antes, en edición del Ayuntamiento jerezano.

Y ya que citamos de nuevo las memorias de Javier, queremos traer aquí un párrafo, del final del capítulo XVII, que confirma la bonhomía y la humildad del gran artista, que tantas veces ofreciera su arte desinteresadamente, en cuantas funciones benéficas se le pidió, tanto en el desaparecido Teatro Eslava jerezano, como en el Villamarta y otros locales de su ciudad natal.

Decía así el artista: «*Y para terminar mis apuntes, declaro que yo no soy alabancioso, pero sé apreciarme en mi habilidad. Tengo más fama que talento, que después de todo, es una suerte. ¿Qué más puedo apetecer, que el que le nombren a uno por todas partes donde se hable de tocadores de guitarra?*

Pues este hombre, este artista, aparte de los pocos discos que impresionó, como acompañante, dejaría grabado su toque magistral y único en los archivos sonoros del Instituto de Musicología de Barcelona. La grabación la efectuaría, al parecer, el musicólogo don Arcadio de Larrea, desplazado a Jerez expresamente para ello, con otros señores, y según contaba la hija del maestro, no le dieron ni una peseta, estando Javier ya tan necesitado.»*Vinieron a llevarse el toque, su toque, y él no les pidió nada. Y no le dieron nada*».

Javier Molina fue entrevistado para el semanario provincial gaditano, «La Voz del Sur», por el escritor jerezano José María Cepero, el 18 de junio de 1950 y, aparte de relatar más o menos todas las cosas que ya sabemos por sus memorias, contó que él tenía entonces, cuando se fue por los pueblos, 17 años y Antonio Chacón 16, y que nunca debieron poner la placa conmemorativa, dedicada a éste, en la casa número 11 de la jerezana calle Cazón, ya que el cantaor nació en la calle del Sol, número 60.Exactamente como yo pude demostrar, años más tarde, tras un intenso trabajo de investigación en los archivos municipales de Jerez, publicado en el número uno de esta misma REVISTA DE FLAMENCOLOGIA, bajo el título de «Algunos datos inéditos sobre don Antonio Chacón».

Fiesta en casa de Javier Molina, tras el homenaje a éste en el año 1954.

Javier Molina enseñando a tocar la guitarra a un ciego.

«*Se equivocaron* – dijo Javier – *Que me hubieran preguntado a mi. Allí vivió Chacón con un tío suyo, pero no nació allí*». Ya Butler anotaba a este respecto, en las memorias, que «*este extremo* es *absolutamente cierto y se lo escuchó quien esto escribe al propio Chacón.(...) que la frecuentaba, desde muy niño, a diario y a todas horas, incluso por breves temporadas, por habitar allí un su tío carnal materno, nombrado tío Juan García y apodado El Gloria (quien nada era, por cierto, del famoso Niño Gloria, hermano de La Pompi), el cual familiar, hombre simpático y sin oficio ni beneficio – al decir de Javier Molina, mi informante de tales datos – tenía especial cariño y predilección por su sobrino Antoñito*»

La ilustración de este reportaje, se debió a la pluma maestra de un gran dibujante y escritor humorista, que gozaría más tarde de gran fama a nivel nacional, que firmaba Chumy, gran amigo de Cepero, con quien hizo la mili en Jerez, y que ilustró con sus apuntes de retratos del natural, toda una serie de entrevistas realizadas por éste. a destacados flamencos jerezanos de mediados del pasado siglo. Entre ellos Luisa la Pompi.

Cepero preguntó a Javier quienes eran los mejores artistas flamencos de entonces – no olvidemos que estamos hablando del año 1950 – y el maestro contestó:

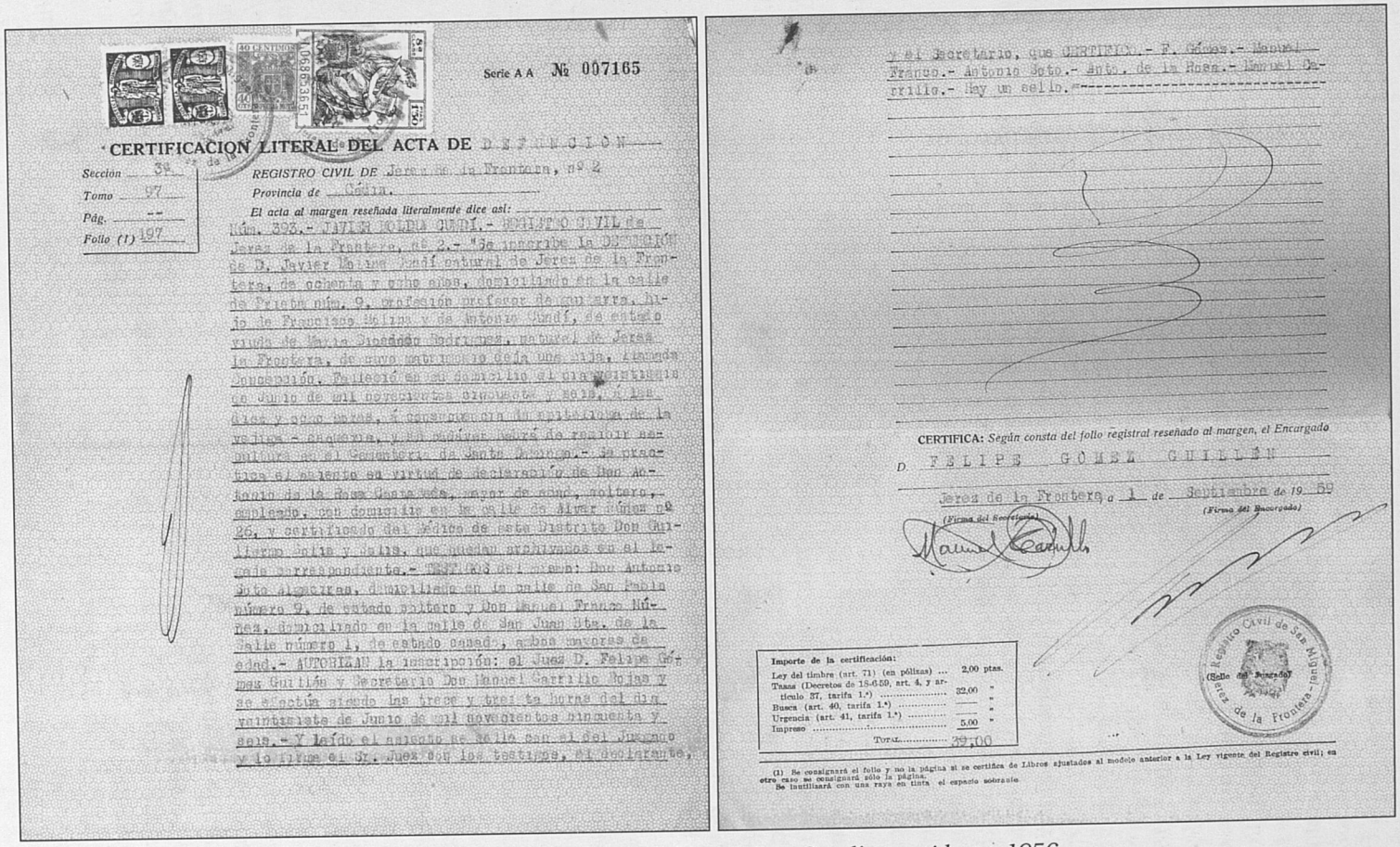
«*De tocaores, el Niño de Huelva. De las cantaoras, la Niña de los Peines*».

LA MUERTE DE JAVIER

Debido a la enfermedad crónica de la vejiga que, desde hacía tiempo, padecía el maestro, éste murió el 26 de julio de 1956. Se acaban de cumplir ahora cincuenta años. Pero veamos los datos familiares y otros, referentes a su enfermedad, y causa de la muerte, según el certificado de defunción del Registro Civil.

El acta núm. 393 de la Sección 3ª, tomo 97, folio 197, literalmente dice así:

«*JAVIER MOLINA CUNDÍ.- Registro Civil de Jerez de la Frontera, núm. 2.- Se inscribe la DEFUNCIÓN de D. Javier Molina Cundí, natural de Jerez de la Frontera, de ochenta y ocho años, domiciliado en la calle de Prieta núm. 9, profesión profesor de guitarra, hijo de Francisco Molina y de Antonia Cundí, de estado viudo de María Diosdado Rodríguez, natural de Jerez de la Frontera, de cuyo matrimonio deja una hija, llamada Concepción. Falleció en su domicilio, el día veintiséis de Junio de mil novecientos cincuenta y seis, a las diez y ocho horas, a consecuencia de epitalioma de la vejiga – caquexia, y su cadáver habrá de recibir sepultura en el Cementerio de Santo Domingo.- Se practica el asiento en virtud de declaración de don Antonio de la Rosa Castañeda, mayor de edad, soltero, empleado, con domicilio en la calle Alvar Núñez, núm. 26, y certificado del Médico de este Distrito don Guillermo Solís y Solís, que quedan archivados en el legajo correspondiente.- TESTIGOS del mismo: Don Antonio Soto Algeciras, domiciliado en la calle de San Pablo número 9, de estado soltero, y don Manuel Franco Núñez, domiciliado en la calle de San Juan Bta.*



Serie A A № 007165

CERTIFICACION LITERAL DEL ACTA DE D E F U N C I O N

Sección 3ª
Tomo 37
Pág. --
Folio (1) 197

REGISTRO CIVIL DE Jerez de la Frontera, nº 2
Provincia de Cádiz.
El acta al margen reseñada literalmente dice así:

Núm. 393.- TAVIER MOLINA CUNDÍ.- REGISTRO CIVIL de Jerez de la Frontera, nº 2.- "Se inscribe la DEFUNCIÓN de D. Javier Molina Cundí natural de Jerez de la Frontera, de ochenta y ocho años, domiciliado en la calle de Prieto núm. 9, profesión profesor de guitarra, hijo de Francisco Molina y de Antonia Cundí, de estado viudo de María Sánchez Rodríguez, natural de Jerez de la Frontera, de cuyo matrimonio queda una hija, llamada Concepción. Falleció en su domicilio el día veintiuno de junio de mil novecientos cincuenta y seis, a las diez y cinco horas, a consecuencia de caquexia de la vejez - enfermedad, y no se motiva pago de derechos de inhumación en el Cementerio de Santa Ana.- Lo practica el asiento en virtud de declaración de Don Antonio de la Rosa Gasamada, mayor de edad, soltero, empleado, con domicilio en la calle de Alvar Núñez nº 26, y certificado del médico de este Distrito Don Guillermo Ortiz y Ortiz, que quedan archivados en el legajo correspondiente.- TESTIGOS del acto: Don Antonio Soto Algarrada, domiciliado en la calle de San Pablo número 9, de estado soltero y Don Manuel Franco Núñez, domiciliado en la calle de San Juan Bta. de la Salle número 1, de estado casado, ambos mayores de edad.- AUTORIZA la inscripción: el Juez D. Felipe Gómez Guillén y Secretario Don Manuel Carrillo Rojas y se efectúa siendo las trece y treinta horas del día veintiuno de Junio de mil novecientos cincuenta y seis.- Y leído el asiento se halla con el del Juzgado y lo firma el Sr. Juez con los testigos, el declarante, y el Secretario, que CERTIFICO.- F. Gómez.- Manuel Franco.- Antonio Soto.- Anto. de la Rosa.- Manuel Carrillo.- Hay un sello.-

CERTIFICA: Según consta del folio registral reseñado al margen, el Encargado

D. FELIPE GOMEZ GUILLEN

Jerez de la Frontera, a 1 de Septiembre de 19 59

(Firma del Secretario) (Firma del Encargado)

Importe de la certificación:

Ley del timbre (art. 71) (en pólizas) ...	2,00 ptas.
Tasas (Decretos de 18-6-59, art. 4, y artículo 37, tarifa 1.ª)	32,00 "
Busca (art. 40, tarifa 1.ª)	— "
Urgencia (art. 41, tarifa 1.ª)	5,00 "
Impreso	— "
TOTAL.....	39,00

(Sello del Encargado)

Registro Civil de San Miguel - Jerez de la Frontera

(1) Se consignará el folio y no la página si se certifica de Libros ajustados al modelo anterior a la Ley vigente del Registro civil; en otro caso se consignará sólo la página.
Se inutilizará con una raya en tinta el espacio sobrante

Certificado de defunción de Javier Molina Cundí, ocurrida en 1956.

de la Salle número 1, de estado casado, ambos mayores de edad.- AUTORIZA la inscripción: el Juez D. Felipe Gómez Guillén y Secretario Don Manuel Carrillo Rojas y se efectúa siendo las trece y treinta horas del día veintisiete de junio de mil novecientos cincuenta y seis.- Y leido el asiento se sella con el del Juzgado y lo firma el Sr. Juez con los testigos, el declarante, y el Secretario, que CERTIFICO». Este documento lleva fecha de 1 de septiembre de 1959 y figura en el sobre-expediente de la ficha del guitarrista, obrante en el Archivo Documental de esta Cátedra de Flamencología.

En el mismo archivo se encuentra una certificación de la partida de bautismo del citado artista, expedida con fecha de 30 de agosto del mismo año 1959, por el P. Francisco Carlos Corona Humanes, párroco-encargado del Archivo Parroquial de la iglesia de Santiago de Jerez de la Frontera, quien certifica que, según resulta del acta reseñada en el libro 44 de bautismos, al folio 227 vuelto, FRANCISCO JAVIER MOLINA CUNDÍ, fue bautizado en dicha iglesia, el día 10 de mayo de 1868 y nació el día 4 del mismo mes y año, en la calle de la Merced, nº 28, siendo hijo legítimo de don Francisco Molina López, natural de Jerez, y de doña Antonia Cundí Sánchez, también natural de Jerez. Los abuelos paternos se llamaban Francisco e Isabel y los maternos - jerezanos, como los anteriores -, José y Ana. Sus padrinos serían don Francisco Olivares y doña Ana Molina. Oficiando el sacramento del bautismo, el doctor don José de Fuentes, cura propio de dicha iglesia de Santiago.

Según pude conocer y ver personalmente, el testamento de Javier fue el más breve del que yo haya tenido jamás noticia, en toda mi vida. Lo había escrito en un cuaderno del colegio de los Marianistas y no pasaba de diez palabras, que eran estas: *«Le dejo a mi hija Concepción, todo lo que tengo».* Y lo firmaba con su nombre y dos apellidos: *Javier Molina Cundí.*

Este fue el testamento de Javier. Pero la verdad es que bien poco pudo dejar a su hija Concepción. Algunos enseres y viejos muebles, un montón de partituras y fotografías y tres o cuatro guitarras, que sabe Dios a donde fueron a parar. Yo pude salvar una sola fotografía que tenían el maestro, colocada en un marco, sobre la cómoda, donde guardaba las demás fotos y sus partituras, y que su hija me regaló, cuando iba todos los meses a socorrerla con la ayuda económica que le prestó la Cátedra, hasta que el dinero se acabó. Una foto de grupo, que después doné a la Cátedra de Flamencología y en la que figuraban, junto a Javier, los artistas jerezanos del cuadro flamenco que dirigía, junto al guitarrista Sebastián Núñez.

LA MUERTE DEL MAESTRO, EN LA PRENSA JEREZANA

Cuando murió el maestro, el diario «Ayer» de Jerez se limitó a dar la noticia, con este pequeño suelto, en su edición del viernes, día 29 de junio de 1956:

«Victima de cruel y traidora enfermedad ha dejado de existir Javier Molina, el veterano y popular artista local, verdadero maestro de la guitarra, cuyo cadáver recibió cristiana sepultura anteayer.

Minada su salud por largos padecimientos, Javier Molina, cuyo nombre llegó a alcanzar las cumbres de la fama y su actuación era indispensable en toda fiesta de tronío, ha muerto pobre y en más de una ocasión hubo de necesitar del auxilio y protección de compañeros y admiradores.

Descanse en paz el alma de este malogrado guitarrista, a cuya labor artística hemos de dedicar, por merecerla, un más amplio comentario, enviando a sus familiares nuestro pésame».

La verdad es que el diario «Ayer» no publicó más comentarios que los dos artículos que, días después, recibió de dos de sus colaboradores: José María Vidal de Lema (Majo de Levi) y José Carlos de Luna. El primero, publicado el día ocho de julio, titulado «Las tres muertes de Javier Molina», era más bien una fantasía literaria, en forma de carta del autor a su hijo, en la que le decía, entre otras cosas, *«que ya han lucido por España crespones que recuerdan a Javier Molina y debe andar tristón, arriba, viendo el mástil sin crespón aquí»*, palabras que encerraban una dura crítica a la total indiferencia con que las autoridades locales acogieron la muerte del maestro, sin rendirle ninguna clase de honores. Añadiendo el articulista en su crítica:

«Y si aquí nació, creció, sufrió y sintió, y aquí dejó su pergamino de gloria nacional, único bien testado en unión de su guitarra, justo es que aquí suenen los bordones funerarios en su honor».

Pero lo bordones permanecieron mudos. Y luego, días después, o antes, que no tenemos la fecha exacta, solo el recorte del «Ayer», el escritor y flamencólogo malagueño, José Carlos de Luna publicaría, en el mismo diario, en suave tono crítico, un extenso artículo, titulado *«En memoria de Javier Molina, un artista de Jerez»*, en el que recordaba que *«en la pobreza y casi olvidado ha muerto un gran artista que gozó muchos años de fama y popularidad.(...) Y a Javier Molina lo sepultaron en su tierra – Jerez de la Frontera – sin más coronas que la que él se había tejido, punteando en las cuerdas de su guitarra (...). Fue maestro de maestros. Decía Ramón Montoya: Cuando conocí a Javier ya sabía yo tocar la guitarra; pero a su vera me hice tocaor».*

Y después de otras consideraciones, todas encomiásticas, para la gloria del artista fallecido, rendía el articulista su laurel a Javier, con estas otras críticas palabras: *«Si viviera Falla no habría muerto pobre y casi olvidado Javier Molina».*

Ahora, el pasado 26 de junio de este año de 2006, acaban de cumplirse cincuenta años de su muerte y la gloria artística del maestro, sigue sin marchitarse. Y se le recuerda, sobre todo, porque fue el creador de la gran escuela jerezana de la guitarra. La escuela de la guitarra de Jerez, escuela javierana por antonomasia. Esa que después han seguido, y aún siguen cultivando tantos alumnos suyos, y los alumnos de sus más ciertos y aventajados alumnos, entre ellos el inolvidable maestro Rafael del Aguila, que hizo llegar su escuela a las más jóvenes generaciones de guitarristas; quienes todavía, aún hoy, pronuncian con veneración y respeto el nombre del maestro, hace ya medio siglo gozando de la merecida gloria de los elegidos.

«MALAGUEÑA DEL COJO», «TARANTA-MALAGUEÑA DE FERNANDO EL DE TRIANA», «MALAGUEÑA CARTAGENERA DE PIÑANA»: TRES ESTILOS, UN MISMO CANTE.

JOSÉ FRANCISCO ORTEGA CASTEJÓN
AREA DE MÚSICA Y DIDÁCTICA DE LA EXPRESIÓN MUSICAL, UNIVERSIDAD DE MURCIA (FACULTAD DE EDUCACIÓN)

0. INTRODUCCIÓN

Repasando la discografía flamenca, particularmente la de los primeros años, no es raro dar con cantes que, según épocas e intérpretes, han recibido diferentes denominaciones. Nosotros hemos fijado la atención en uno de ellos y comprobado que, si bien cada cantaor ha dejado en él su personal impronta y a pesar de haber sido etiquetado de forma diversa según los tiempos, se trata siempre del mismo cante. Aprovechamos la ocasión para repasar lo que diferentes críticos, estudiosos y aficionados han dicho y defendido al respecto.

1. LA «MALAGUEÑA DE CARTAGENA»

En un libro de reciente publicación, *Historia de los cantes de Cartagena y La Unión*[1], se incluye como propuesta un catálogo de modelos o patrones melódicos del flamenco autóctono de la sierra minera de La Unión y Cartagena. Su autor, Juan Ruipérez Vera, presenta como base de su tesis las indicaciones recibidas del cantaor cartagenero Antonio Piñana, del que se presenta como su biógrafo. Hay que recordar que Antonio Piñana siempre defendió haber bebido en las fuentes originarias del mítico cantaor Antonio Grau Mora, el Rojo el Alpargatero. Y ello a través de su hijo, Antonio Grau Dauset, al que conoció siendo éste último ya muy mayor.

Pues bien, en dicho catálogo se encuentra la denominada «malagueña de Cartagena»; rótulo al que Ruipérez añade la coletilla de «(de origen)», como queriendo advertir que si bien otros artistas han grabado este cante, la versión legada por Piñana es la genuina.[2] En el capítulo a ella dedicado, sostiene Ruipérez que dicha denominación se debe a que «la melodía así como determinados fragmentos...de sus tercios contienen cadencias propias de la malagueña folclórica del Campo de Cartagena». Sin embargo, esta

hipótesis no se ve posteriormente confirmada por estudio comparativo alguno que evidencie esta relación de procedencia. Añade, además, que la «malagueña de baile» -sin precisar a qué tipo melódico se refiere, de los numerosos que existen y han existido en la región murciana para acompañar el baile de la malagueña- es la que presta «parte de su ritmo y estructura musical a la malagueña de Cartagena».[3]

En cuanto al aspecto formal, es bien sabido que la estructura musical de la malagueña es la misma que la del fandango –o, mejor, «fandango del sur», como acertadamente propone Miguel Ángel Berlanga[4]- y está presente en todos los palos que de él derivan (malagueñas, jaberas, rondeñas, granaínas, cantes mineros...). Pero decir que «parte del ritmo» de una malagueña bailable está presente en un cante de ritmo libre como es la «malagueña cartagenera» (ateniéndonos a la clasificación del propio Ruipérez) es algo a todas luces incongruente. Otra cosa sería que en una determinada «malagueña de baile» se viera la raíz melódica del mencionado cante. Pero, como decíamos, Ruipérez no aporta transcripción ni cotejo alguno que permita defender este supuesto. Es más, dentro del mencionado catálogo se incluye otro estilo, denominado «malagueña bolero del Campo de Cartagena» -una malagueña bailable con más sabor folclórico que flamenco, como él mismo reconoce-, que podría ser la fuente melódica sugerida. Pero la simple escucha –refrendada por el análisis y transcripción de la misma, (incluida en el anexo)- evidencia la falta total de parentesco con la «malagueña de Cartagena», más allá de la consabida estructura.

Entre el legado de grabaciones que nos dejó Antonio Piñana, existen dos versiones de la «malagueña de Cartagena». Una lleva por título «Aborrecerte quisiera» (Hispavox, HHS. 10-371), y la otra, «Qué sentimiento» (Triumph-Polydor, 2496210). La primera aparece también recogida en una antología que bajo el epígrafe de *Cantes de Cartagena: 16 estilos patrones* apareció en el año 1995[5]. Antología, por cierto, que estuvo precedida por un libreto explicativo de cada uno de los cantes allí contenidos -también debido a Ruipérez Vera- y que es claro precedente del libro que de este autor hemos mencionado al principio[6]. La versión con la que nosotros hemos trabajado es la de Hispavox y su copla, harto conocida, es la siguiente:

Cuántos tormentos,
cuántos tormentos me das
y el querer que he puesto en ti;
aborrecerte quisiera
por quitarme de sufrir,
aunque después me muriera.[7]

2. LA «MALAGUEÑA DEL COJO DE MÁLAGA»

Allá por el año 1923, Joaquín Vargas Soto, más conocido por el apodo del Cojo de Málaga, acompañado a la guitarra por Miguel Borrull, registró un

Joaquín Vargas Soto, el Cojo de Málaga

Pastora Pavón, la Niña de los Peines

cante con esta misma copla. Se trata de una grabación en disco de pizarra realizada para la casa Gramófono (número de catálogo AE 0956). En los créditos originales del disco el cante aparecía catalogado como «cartagenera». Sin embargo, años más tarde, a finales de los veinte, el propio Cojo de Málaga realizó una nueva grabación, también para la casa Gramófono y con la guitarra de Miguel Borrull. Pero en esta ocasión el cante fue titulado «malagueñas del Cojo» (número de catálogo AE 2.274).

3. LA «TARANTA-MALAGUEÑA DE FERNANDO EL DE TRIANA»

En 1921, el propio Cojo de Málaga grabó un cante con la siguiente copla:

Eres hermosa,
eres guapa, Dios te guarde,
y en tu puerta da la luna;
acaba desengañarme
mira que va a dar la una
y me precisa el retirarme.

En los créditos del disco podía leerse: «Taranta de Fernando el de Triana» (Gramófono AE 488, cara A).

4. «MALAGUEÑAS Nº 3»

Algunos años antes, Pastora Pavón, la Niña de los Peines -acompañada a la guitarra por Ramón Montoya- registró unos cantes bajo el título genérico

de «Malagueñas nº 3». La edición es de 1913 (Gramophone AH 1561). Como segundo cuerpo canta la copla de «Eres hermosa» y como primero esta otra:

Ay, que se mantiene el fuego vivo
entre las cenizas muertas,
ay, se mantiene el fuego vivo;
entre el amor y los celos
anda el demonio metío,
que entre que las cenizas muertas.

5. CUATRO ESTILOS, UN MISMO CANTE

Llegados a este punto, adelantamos que, a tenor de la melodía –casi único rasgo que permite establecer diferencias entre los diversos estilos de malagueñas o tarantas- los cantes que grabó El Cojo con las letras de «Eres hermosa» y «Cuántos tormentos» (en sus dos versiones), salvo ligeros -pero siempre importantes- «matices», son uno y el mismo cante. Dejando a un lado cuestiones interpretativas, otro tanto puede afirmarse del primero en relación al registro que realizó la Niña de los Peines. Y comparados todos ellos con la «malagueña cartagenera» de Piñana, existen tantas afinidades que no hay duda en afirmar que también se trata del mismo cante.

Precisamente, respecto a la «malagueña cartagenera» de Piñana, José Luis Navarro ya advirtió que se trataba de una malagueña atarantada idéntica, salvo en su primer tercio, a la que también grabara el Cojo de Málaga varios decenios antes; añadiendo también que este cante suele atribuirse a Fernando el de Triana.[8]

No obstante, como veremos a continuación, algunos estudiosos se refieren a ellos como si de cantes diferentes -nacidos de creadores diferentes- se tratara.

6. LOS ARTÍFICES DEL CANTE

Tres son los aspirantes que reclaman –o a los que endosan- la paternidad de la criatura: el Rojo el Alpargatero, Fernando el de Triana y el Cojo de Málaga. Y, como se verá, cada uno tiene sus adalides.

Ruipérez Vera afirma que la «malagueña de Cartagena» se debe al genio creador del Rojo el Alpargatero; aunque no en solitario, sino con la colaboración de otros míticos cantaores locales como fueron Paco el Herrero, El Pajarito o Enrique el de los Vidales. Y se atreve a más, pues da fecha concreta del nacimiento del «nuevo cante»: 1901.[9]

¿Quién puede oponerse de forma rotunda y taxativa a esta tesis? Y, en sentido contrario, ¿en qué datos podríamos apoyarnos para sostenerla? Como ya apuntábamos, Ruipérez rehuye cualquier responsabilidad bajo el paraguas de que todas sus tesis se sustentan en las informaciones que obtuvo de

Antonio Piñana, transmisor a su vez de las enseñanzas de Antonio Grau Dauset, el hijo del Rojo.[10] Pero a nadie se le escapa que mantener de modo tajante tales afirmaciones basándose en el testimonio oral de un intermediario, es una forma de proceder sumamente arriesgada. No significa esto que haya falsedad alguna -al menos de manera consciente- en las noticias que transmite Ruipérez. Pero, insisto, proceder de este modo es muy arriesgado. Sin desdeñar, por otro lado, la vía oral, a veces la única posible para conocer los entresijos de la historia del flamenco.

También José Blas Vega parece apoyar esta tesis cuando asegura –gracias a sus contactos con Antonio Grau Dauset, el hijo del Rojo, al que le unió una gran amistad- que Fernando el de Triana frecuentaba la casa del Rojo el Alpargatero. En efecto, después de relatar una anécdota en la que resalta el carácter simpático y la facilidad de repentización que tenía el artista trianero, añade: «De sus estancias por esas tierras, Fernando se aficionó a la escuela del Alpargatero, dando a conocer el cante «Eres guapa y Dios te guarde...» que se popularizó sobre todo en Málaga como «malagueña de Fernando de Triana» aunque se aprecia que es una taranta de corte sencillo, aire almeriense y apunte tímido de subida en el 5º tercio, con detalles personales, seguramente que del Rojo, ya que esa letra era una de sus preferidas».[11] Blas Vega apunta, como vemos, a otra de las «polémicas» que acompaña a este cante: si se trata de una malagueña o de una taranta. Esto al margen, es aconsejable manejar estas informaciones, basadas en los recuerdos de un anciano con ganas de reivindicar la figura de su padre, con todas las reservas del mundo. Pero ahí están. Y sigamos con nuestro repaso.

José Luque Navajas, que dedica unas líneas de su libro a la «malagueña de Fernando el de Triana», apunta lo siguiente: «Frente a la escabrosidad y mal gusto que rezuman las letras de las malagueñas en cierto momento histórico se alza la pluma de Fernando el de Triana con una producción poética autodidacta pero de cierta frescura y espontaneidad. Es, por cierto, creador de otro estilo de malagueñas, uno de los más pausados. Se ha dicho de ella que es más cante de levante que malagueña. Creemos que no, pues aunque con algunos de sus seguidores ha tomado giros de cartagenera, tal como la cantaba Fernando era una malagueña sin lugar a dudas.

He aquí, como ejemplo, una letra por malagueñas de Fernando el de Triana:

Eres guapa, Dios te guarde ...»[12]

De lo dicho queremos hacer algunos comentarios. Por una parte, Luque Navajas atribuye la autoría de la letra «Eres hermosa...» a Fernando Rodríguez, el de Triana. Aunque no nos dice basándose en qué. Sí que es verdad que el propio Fernando el de Triana, en esa colección de reflexiones, jugosas anécdotas, vivencias y algún que otro apunte biográfico que componen su conocido libro *Arte y artistas flamencos* (Madrid, 1935), manifiesta el repudio que le causan algunas coplas del momento, por el abuso de lo que él denomina el *crimen de Cuenca* y el poco cuidado en el aspecto formal. Y

también alguna mención hace a su actividad como letrista. Pero entre las letras que recuerda debidas a su ingenio ninguna reivindicación hace de las que aquí nos ocupan. Es más, la copla de «Eres hermosa» aparece, con ligerísimas variantes, en el cancionero murciano de Martínez Tornel publicado en 1892[13]No es nada definitivo, pero es un hecho que podría sugerir la murcianía de la misma. Sin embargo, nuestro objetivo no es hacer patria chica, sino poner un poco de orden en todo este aparente lío.

Por otro lado, Luque Navajas alude también al dilema que plantea este cante a la hora de clasificarlo, si como malagueña o como cante de Levante. Pero no deja de sorprendernos la afirmación de que lo que cantaba el de Triana «era una malagueña sin lugar a dudas». Desconozco si tuvo ocasión de escucharlo alguna vez, pero que sepamos Fernando el de Triana no dejó nada registrado. Otra vez el boca-oído.

Y una cosa más. No recordamos que Fernando el de Triana se atribuya en momento alguno la creación de cante alguno, entendido sea desde el punto de vista musical. No quiere decir esto que no lo hiciera, pero al menos él no reclama nada en este sentido. Y oportunidad no le faltó. Viene esto al caso por un comentario de José Luis Navarro en el que intentando explicar el por qué de la animadversión que parece mostrar Fernando el de Triana hacia el Cojo de Málaga apunta: «muchas veces nos hemos preguntado si no sería éste el pago por haber popularizado más que nadie la taranta-malagueña del mismísimo Fernando el de Triana»,[14] dando por supuesto que tal cante fuera realmente suyo. Por cierto que en esta última opinión también se desliza una solución de compromiso para salvar el obstáculo de la catalogación del cante: etiquetarlo como taranta-malagueña.

Otro estudioso aficionado, Pepe Navarro también dedica un capítulo de su libro al estilo de malagueña de Fernando el de Triana. Y a propósito de la copla «Cuántos tormentos» sostiene: «Esta letra es la original de Fernando, pero la afición en general más popularmente le achaca esta otra que pertenece a la colección de las del Rojo el Alpargatero:

Eres guapa y Dios te guarde...»

En el mundillo del flamenco, por desgracia, se dan por ciertos muchos supuestos sin más argumentos que el capricho de cada cual. Y muchos achacan a Navarro esta forma de proceder. Pero no deja de ser curioso el hecho de que junte en un mismo plano a dos de los posibles padres de la criatura, el de Triana y el Rojo el Alpargatero, atribuyendo a cada uno la autoría de las dos coplas tradicionalmente asociadas al cante que estudiamos. Una solución, a fé cierta, salomónica.

Ahora bien, Navarro «remata» su tesis con una sorprendente afirmación al concluir: «Tanto el corte de estas letras como la música que les corresponde está basada en El Canario.»[15] Claro que él puede haber escuchado cantar ambas coplas por el estilo de El Canario; pero si lo que tenía en mente eran las grabaciones del Cojo de Málaga, sostener esto se hace más difícil. De cualquier manera, hemos querido comprobar esta interpretación de «oído» de

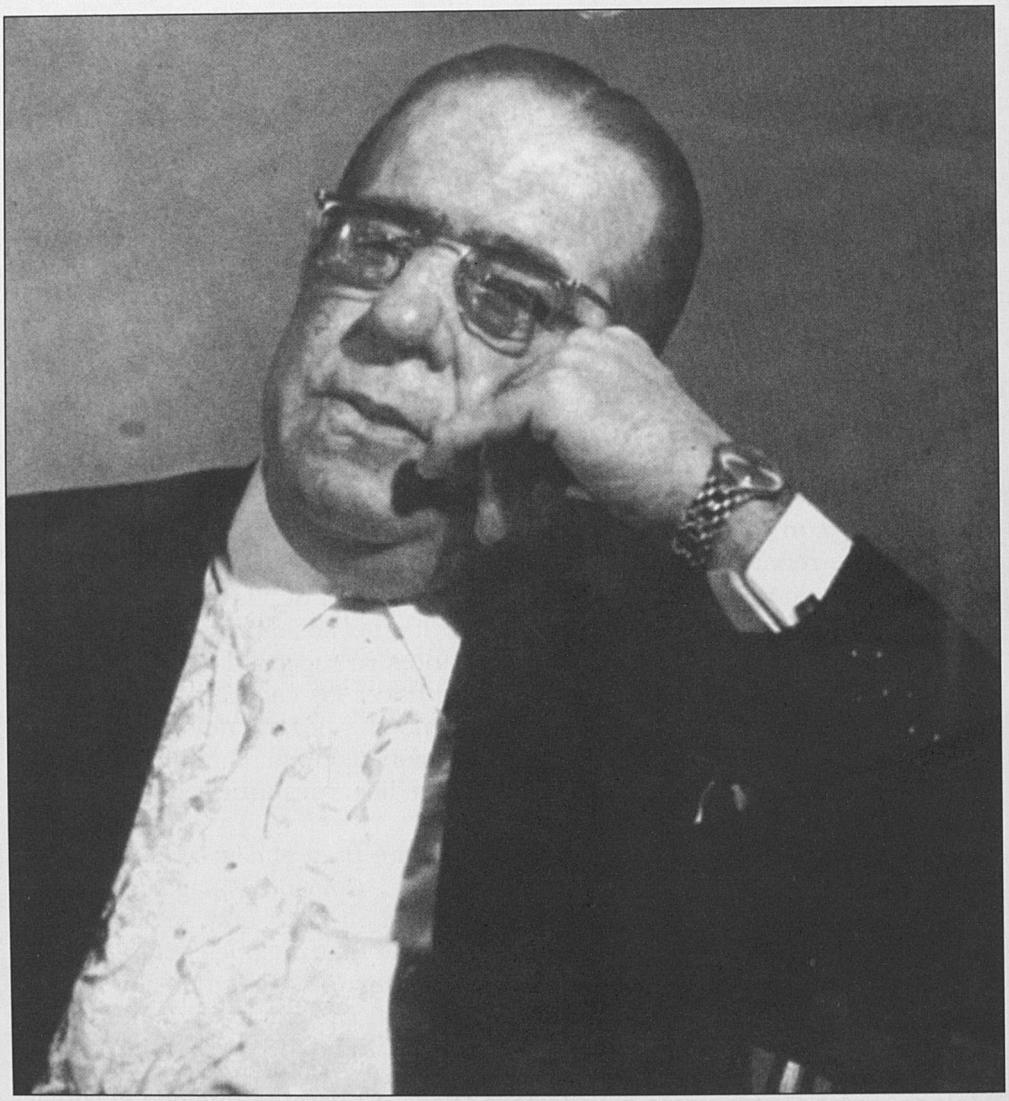
Navarro y las conclusiones a las que hemos llegado es que no hay mayor coincidencia entre ambos estilos que la que cabría esperar en cantes pertenecientes a una misma familia (estructura, cadencias intermedias y algún que otro giro melódico en común); pero que mayor grado de parentesco no puede establecerse. De todas formas, en el anexo incluimos una transcripción de la «malagueña del Canario» en interpretación de Jacinto Almadén por si alguien tuviera interés en el cotejo.

Vamos ahora a las grabaciones del Cojo de Málaga. En su caso, llama bastante la atención el que, por las razones que sean, un cante en principio anónimo denominado «cartagenera», pase a convertirse en «malagueña del Cojo». ¿Paternidad reconocida o adopción extemporánea? ¿Exigencias del Cojo de Málaga reclamando su autoría o caprichos de los productores discográficos?

Bien es sabido que el mundo de la discografía antigua es un tanto laberíntico por el desorden de los nombres. José Blas Vega ha hecho referencia a esta circunstancia en varias ocasiones, achacando el hecho a lo poco documentadas que estaban las casas discográficas en el mundo del flamenco, razón por la que se confiaba en las indicaciones del propio cantaor. Cuando un mismo estilo se repetía, se numeraba (nº 1, nº2, etc.), como hemos visto que sucedía con la Niña de los Peines. Pero si un cantaor tenía un corto repertorio, se rebautizaba el estilo con otro nombre, acorde con lo que interpretaba, pero diferente.[16] El puro espíritu comercial de las discográficas, en un intento de vender como nuevo lo ya grabado, no habrían tenido reparo alguno en denominar de forma diferente cantes ya registrados anteriormente y etiquetados de otro modo. Y, ¿qué podían hacer los cantaores?. En el caso concreto del Cojo de Málaga alguna noticia nos ha llegado de su desacuerdo con tal forma de proceder. En alguna ocasión, incluso, intentó corregir el desaguisado: pero sus rectificaciones siempre llegaron tarde, con el disco ya en la calle.[17]

Hay otro dato que consideramos relevante para el caso y es el comentario de un hijo del propio Joaquín Vargas, el Cojo de Málaga: «Mi padre nunca dijo que hubiera creado ningún cante ni creo que se lo dijera a nadie»[18]. Sin embargo, cabe aquí hacer algunas matizaciones. En efecto, no hay que olvidar el significado del término «crear» en el mundo flamenco y prácticamente en toda música de tradición oral. Un tema realmente interesante y que merecería un análisis más en profundidad. Por el momento, la siguiente cita de José Luis Navarro puede resumirlo de forma meridianamente clara: «Es generalmente aceptado en el flamenco que toda aportación de un artista se fundamenta esencialmente en su sensibilidad musical y/o en sus condiciones cantaoras... el término «creación» no pasa de ser un simple sinónimo de «reelaboración» o «enriquecimiento» de esquemas melódicos previos, a base, la mayoría de los casos, de mínimas aportaciones personales, a veces simples matices interpretativos».[19]

En este sentido, el Cojo de Málaga se muestra como un verdadero creador pues deja en todas sus interpretaciones su personal impronta, su especial manera de entender el cante. Y también otros muchos cantaores,



Antonio Piñana, maestro de los cantes de Levante. (Foto archivo)

mayormente en los primeros tiempos, en una época donde las grabaciones –verdadera fuente de enseñanza para tantísimos cantaores de hoy en día- no eran tan asequibles. La transmisión, el aprendizaje de los cantes tenía lugar en directo, de viva voz. Y la intuición, los «conocimientos previos», el sustrato musical, en definitiva, la creatividad de cada cual debían suplir las lagunas de memoria que naturalmente se ocasionarían. A lo que habría que añadir las ganas y las posibilidades de engrandecer un cante. Y de esta forma se tuvieron que ir forjando los diferentes palos, modelándolos poco a poco, hasta conseguir el perfecto acabado que hoy los eleva a la categoría de cánones.

Pero, volviendo a nuestro cante, hay autores que defienden la autoría, con letras mayúsculas, del Cojo de Málaga. Tal es el caso de Gonzalo Rojo quien, refiriéndose a la grabación de «Cuántos tormentos» del año 1923, afirma: «Pese a su enunciado de *cartagenera*, este cante, sin paliativos de ninguna clase, es una malagueña personal del cantaor que tratamos; es más, el propio Joaquín Vargas la tiene también grabada como *malagueña del Cojo de Málaga*».[20]

De la misma opinión es el crítico y estudioso del flamenco Paco Vargas. En el estudio que acompaña a un Cd conmemorativo del gran cantaor malagueño, editado por la Diputación de Málaga en colaboración con la Federación de Peñas Flamencas de Málaga[21] leemos: «Es este cante, pese a lo que dicen los créditos [cartagenera], una malagueña personal de El Cojo de Málaga aunque en su día fuera adjudicada a Fernando el de Triana por el estudioso José Navarro, sin más argumentos que sus imaginativas especulaciones».[22] Pasando por alto el comentario, un tanto hiriente, de Paco Vargas hacia Pepe Navarro, señalar que en los créditos de este disco, el cante viene etiquetado como «malagueña del Cojo» rectificando el rótulo original.

Pero parece ser que ambos autores se olvidan o no aprecian el obvio parecido que hay entre la «cartagenera» o «malagueña del Cojo», «Cuántos tormentos», y la «taranta de Fernando el de Triana», «Eres hermosa» grabadas por este mismo intérprete. Y como muestra, el siguiente comentario de Gonzalo Rojo a propósito del cante «Eres hermosa» incluido en su biografía del Cojo de Málaga: «He aquí una malagueña de hermosa letra con la que Fernando el de Triana intentó reaccionar ante la avalancha de letras sedicentes y melodramáticas que se estaban imponiendo. Con respecto al cante, pensamos que el de Triana lo hizo primeramente como malagueña algo atarantada y así lo interpretó en sus muchísimas actuaciones en los cafés cantantes de Málaga, como tantas veces manifestara Diego «El Perote», que con él convivió cuantas veces estuvo en la capital malacitana. Por otro lado, cuando Fernando cantaba en la zona de Levante, la hacía como taranta amalagueñada y, así, todos contentos. El Cojo de Málaga grabó este cante como taranta, pero con ecos indiscutibles de malagueña».[23]

La impresión que nos da es que Rojo, que ha hecho suyas las tesis expuestas por Luque Navajas a pesar de no citarlo, considera diferentes ambos cantes. En efecto, atribuye uno, como se vio más arriba, al Cojo de Málaga («Cuántos tormentos», malagueña del Cojo de Málaga), y el otro («Eres

hermosa», taranta de...) a Fernando el de Triana. Y esto a pesar de que, como hemos dicho y podrá comprobarse más adelante, ambos se sustentan en un mismo tipo melódico. Y una vez más el argumento del boca-oído, la vía oral como fuente de información. Esta vez el testimonio de El Perote para referirse a cómo hacía el cante el de Triana. Y también de nuevo sale a flote la naturaleza híbrida del cante: malagueña algo atarantada, taranta amalagueñada, taranta con ecos de malagueña. Vayamos a esta última cuestión.

7. ¿TARANTA O MALAGUEÑA?

Como repetidas veces hemos podido leer a lo largo de estas líneas, junto con quién sea el posible autor, éste es otro de los dilemas que plantea el cante objeto de nuestro estudio. Que si lo que cantaba Fernando el de Triana era una malagueña con rasgos atarantados, que si lo que el Cojo grabó fue una malagueña o una taranta con «ecos de malagueña».

En el doble Cd que la casa Sonifolk ha dedicado al Cojo de Málaga se recogen los cantes «Eres hermosa» y «Cuántos tormentos» (según parece en su versión de 1928, aunque no se especifica en los créditos). José Blas Vega es el encargado del estudio que acompaña este trabajo discográfico, en el que por cierto no se hace mención alguna al parecido entre ambos cantes. Tal vez porque - como él mismo explica- en el etiquetado se ha optado por respetar la denominación original. Blas Vega se decanta claramente a favor de que el primero de ellos sea considerado una taranta: «...la taranta de Fernando el de Triana («Eres hermosa») ... [es] titulada por muchos teóricos como una «malagueña de Fernando el de Triana». No voy a entrar en si lo que cantaba Fernando, musicalmente hablando, era una malagueña o una taranta, entre otras razones porque no hay referencia discográfica directa de él...lo que canta el Cojo es una taranta clásica, acompañada a la guitarra en tono de granaína, haciéndole un temple de granaína y cadencias y subidas taranteras de clara identificación almeriense y linarense. La letra, aunque eso es lo de menos, es también de taranta, con patrón almeriense, y según me dijo don Antonio Grau, era una de las preferidas de su padre, el famoso Rojo el Alpargatero, de cuya escuela fue admirador Fernando el de Triana.»[24]

Anteriormente hemos hecho alusión al evidente laberinto de nombres de la discografía antigua. Un aficionado poco avisado puede hacerse un verdadero lío al comprobar que las primeras denominaciones de los cantes no se corresponden del todo con las actuales. Además de errores de bulto que todavía hoy en día se suelen dar en los créditos, sucede que en el caso particular de las malagueñas, tarantas, cartageneras y murcianas las fronteras no son del todo diáfanas y se cruzan de cuando en cuando. Por citar algún caso: entre la nómina de cantes grabados por Antonio Chacón hemos comprobado que la cartagenera clásica «Los pícaros tartaneros» aparece siempre rotulada como cartagenera. En cambio, en las grabaciones de la Niña de los Peines recibe el nombre de malagueña. Sin embargo, el cante «Porque tiro

la barrena», que sigue, como el anterior, la línea melódica de la cartagenera clásica o grande, lo encontramos rotulado en algunas grabaciones del cantaor jerezano como murciana (Gramopone 3- 62.355). El propio Juanito Valderrama parece grabar como murciana «Los pícaros tartaneros» (BELTER 22.192). Y la hoy conocida cartagenera de Chacón nunca recibió tal denominación en los discos de Chacón: siempre se la llamó «taranta».

¿Qué explicaciones pueden darse a este aparente caos? Parte de culpa reside en el poco esmero de las casas discográficas, por desconocimiento o por razones de mercado, como ya se dijo. Pero además hay que tener en cuenta que todos estos cantes son cantes hermanos pertenecientes a una misma familia. Y es normal que, tratándose de hermanos, se produzcan confusiones. No hay que olvidar que si nos ceñimos al aspecto puramente musical de cada cante, dejando a un lado el toque diferenciado de la guitarra con el que se acompaña cada uno, lo que permite distinguir a unos de otros es la línea melódica. Y también ésta podría servir como referencia para agruparlos por la utilización de ciertos giros, digamos, característicos. Son esos giros que de manera inconsciente percibimos inherentes a un palo y que despiertan en un aficionado purista la sensación de que el cantaor se ha desviado de la buena senda al incluirlos en otro distinto.[25]

En el caso específico de los mundos de la taranta y de la malagueña, ¿es posible fijar dónde empieza uno y acaba el otro? Es verdad que el ambiente sonoro de la taranta, de los cantes atarantados en general, es indonfundible por ese especial uso que hacen del modo de MI, en el que destaca la presencia del V grado rebajado (Si b) y la introducción de otros cromatismos (alteración de los grados II, III y VII) que dan origen a esos «medios tonos» característicos. Pero los giros melódicos que se derivan de este uso son tan populares en los primeros años de las grabaciones que se produce un lógico trasvase a otros palos, y en especial a la malagueña. En ocasiones, como sucede con ciertos estilos de malagueña (de Chacón, de la Trini) son pequeños guiños, como fijar el reposo del tercio en el mencionado V grado rebajado. En cambio, en otras la influencia es tal que se hace muy difícil precisar dónde estamos. Claro que ciertos elementos, como la elección de un tipo u otro de salida en el cante, o que la guitarra elija para acompañar el toque por malagueñas o el de tarantas, ayudarán a que se incline la balanza deshaciendo el equívoco. Pero incluso hay veces que la incertidumbre sigue presente. Y éste es el caso de nuestro cante en el que ni siquiera el toque es definitivo. De hecho, es frecuente que se acompañe con el toque de malagueña pero en el tono de tarantas. En este caso, sólo la salida nos situará con claridad en un mundo u otro. Pero esto no deja de ser arbitrario y convencional, máxime cuando las salidas hoy asociadas a un cante no lo han sido desde siempre.

Por todo lo expuesto, es fácil explicar ese litigio que existe entre las posturas de Luque Navajas, secundadas por Gonzalo Rojo y cantaores como Alfredo Arrebola, que se decantan por definir el cante como malagueña, frente a otros como Blas Vega que ven en él una taranta. Probablemente la propuesta de referirse al cante como «taranta-malagueña» sea la solución

ideal. Aunque también podríamos denominarlo «taranta-malagueña cartagenera de Fernando el de Triana a partir del Rojo el Alpargatero». Y todos contentos. Lo malo es que no cabría en las carátulas de los discos-láser actuales.

8. ANÁLISIS MUSICAL

Puesto que con ella hemos empezado, vamos a tomar como hilo conductor de nuestro análisis la grabación de la malagueña cartagenera del maestro Piñana, cotejándola en todo momento con las versiones del Cojo de Málaga y la Niña de los Peines. Con todas ellas a la vista, será posible discernir donde radica la esencia del cante -lo que no cambia- y, al mismo tiempo, apreciar los «matices personales» que cada cantaor introduce.

El cante presenta la estructura típica de los palos derivados del fandango que seguiremos en nuestro análisis:

- Falseta de la guitarra (preludio)
- Salida (melisma sobre un ¡ay!)
- Falseta de la guitarra (interludio)
- Primer tercio
- Segundo tercio
- Tercer tercio
- Cuarto Tercio
- Quinto y sexto tercio (ligados)
- Falseta

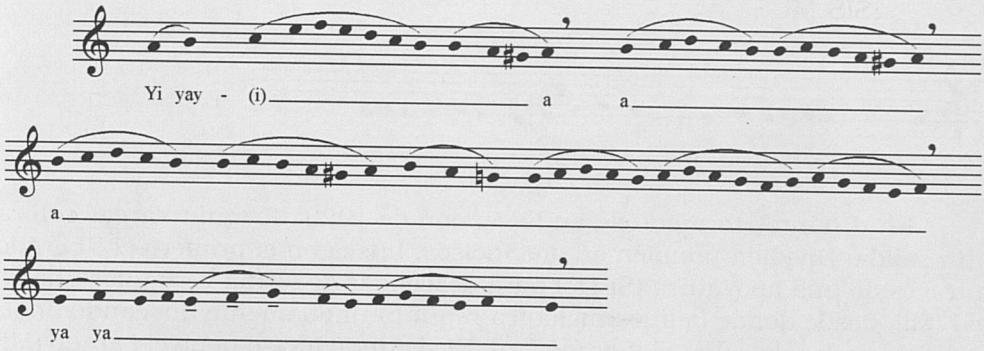
8.1 EL «TOQUE»

Nuestra intención es centrarnos de modo exclusivo en la línea melódica del cante. No obstante, creemos interesante comentar que ya desde el preludio la guitarra de Antonio Piñana (hijo) evidencia el dilema que lo envuelve: en sus falsetas se aprecia el estilo característico del toque por malagueñas pero, a la vez, percibimos el mundo sonoro de los cantes mineros al elegir el inconfundible tono de tarantas.

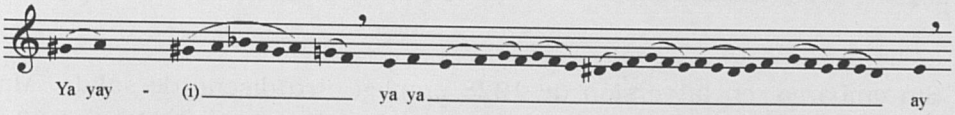
8.2 LA SALIDA

La salida de Antonio Piñana padre, nos situa claramente en el mundo de la malagueña: la denominación del cante queda así justificada. El *melos* de esta salida es dramático en su arranque, con esa subida fulgurante hasta el primer grado en el registro agudo y la posterior bajada hasta el IV grado (La) sobre el que se produce una leve cadencia, que evoca, con el sustento armónico de la guitarra, el mundo sonoro del modo menor. Como suele ocurrir,

este largo melisma articulado sobre un «¡ay!» – aquí, «yiyay», más fácil de pronunciar y que permite al cantaor un mejor apoyo- se elabora sobre los cinco primeros grados de la escala que, con diversos adornos, se recorren en sentido descendente. El ámbito es amplio, una novena (Mi-Fa'). He aquí la transcripción[26]:

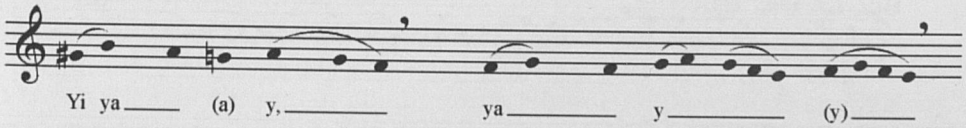


La salida del Cojo de Málaga en «Eres hermosa» se divide en dos incisos. Desarrollada sobre el tetracordo andaluz, tiene como base los grados IV, III y II en el primero (La-Sol-Fa); y III, II y I en el segundo (Sol, Fa, Mi). Son llamativos algunos detalles. Por ejemplo, la presencia de cromatismos - III y VII grados elevados (Sol# y Re#), como adornos del IV y I respectivamente (La y Mi) y la presencia del V grado rebajado (Si b)-, característicos de los cantes atarantados. También esa tendencia del Cojo de Málaga a dejar suspendido por momentos el cante, como en un suspiro, cosa que se aprecia en el primer «yayay» (sobre el La) y en la penúltima nota (Re#), justo antes de la cadencia.



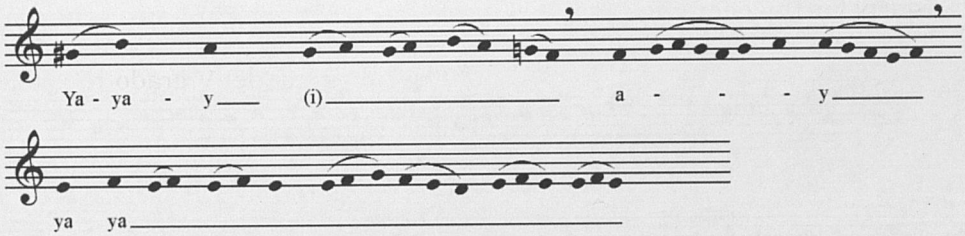
Por cierto que esta misma salida la emplea en otros cantes como las cartageneras «A dormir yo me acostaba», «Haya perlas a millares», la murciana «Yo no quisiera quererte» o la malagueña «Sólo en el mundo».

Muy parecida es la salida de la Niña de los Peines, pero de factura más sencilla:

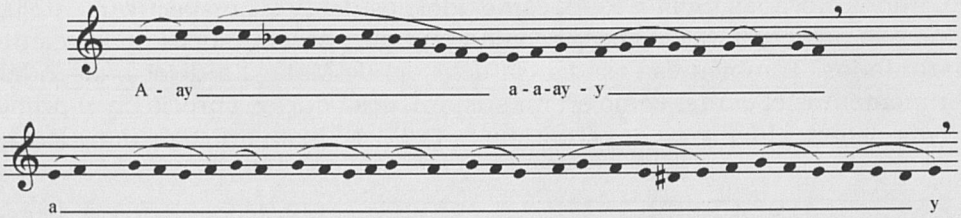


Es la misma que utiliza en cantes como la cartagenera clásica «Acaba penita, acaba» o en las cartageneras (malagueñas o tarantas-cartageneras) de Chacón «Una pena impertinente» y «Como el tiempo es variable.[27]

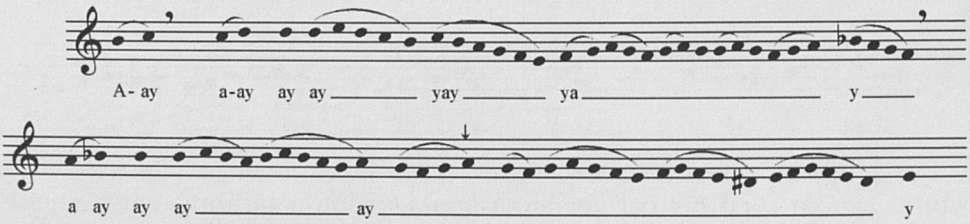
Cayetano Muriel, el Niño de Cabra, abría sus fandangos (título original «cartagenera», que algunos denominan «fandango de Cartagena» o «cartagenera chica») con un patrón similar. Por ejemplo, en «Aunque vaya y te bañes»:[28]



En «Cuántos tormentos», en la versión de 1923, Joaquín Vargas utiliza otra salida. Dividida también en dos incisos, busca en el primero el VI grado a través de una apoyatura (Si-Do) para descender de forma vertiginosa hacia el I (Mi), desde donde la línea melódica repunta tímidamente buscando finalmente la cadencia sobre el II grado (Fa). El segundo inciso tiene el I grado (Mi) como eje: la melodía gira en su torno hasta finalmente cadenciar en él. Una salida similar la encontramos en otros cantes del Cojo como en la cartagenera «Pícaros tartaneros», la cartagenera de Chacón «Del soberano», la murciana «Échese usted al vaciaero» o la malagueña «Te tengo que ver rodando».

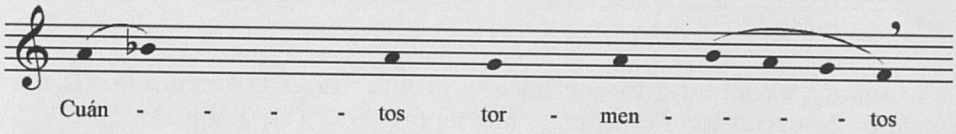


Sin embargo, en la versión de 1928 emplea otro diseño de salida. Más ornamentada y con un ámbito melódico mayor, recuerda a la anterior en el primer inciso. Pero en el segundo, busca el V grado rebajado (Si b) desde el que desciende paulatinamente hasta cadenciar sobre el I (Mi). Ejemplos semejantes pueden escucharse en las taranta «Como la sal al guisao» o «En la terrera» (levantisca, según los créditos originales).



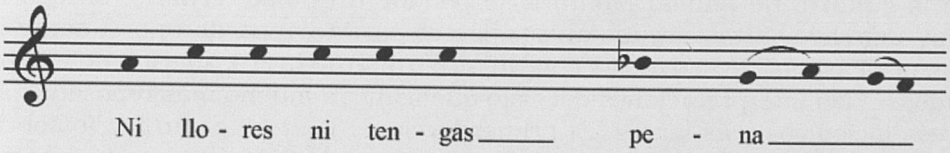
8.3 EL PRIMER TERCIO

Es en la realización de este tercio donde se dan las principales diferencias entre las distintas versiones del cante que analizamos. En el caso de la malagueña cartagenera de Piñana el tercio es de concepción harto sencilla . De ámbito estrecho (una 4ª justa), nos traslada desde el inicio a la sonoridad de los cantes mineros y de Levante, con esa presencia del V grado rebajado (Si b) y un giro cadencial típico de estos palos que busca el reposo, con un movimiento descendente por grados conjuntos, sobre el II grado (Fa).

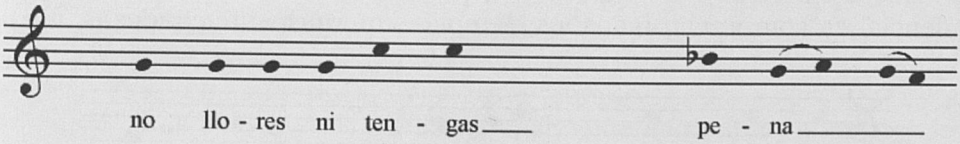


Su elaboración es de hechura similar a los tercios primero y tercero del fandango de Lucena que popularizó Cayetano Muriel. Aunque en éste se observa la búsqueda por salto del VI grado (Do) que se convierte en eje para el desarrollo de la primera mitad del tercio, apareciendo el V grado rebajado (Si b) ya cerca de la cadencia, antecedida por otro giro característico: III-IV, III-II (Sol-La, Sol-Fa):

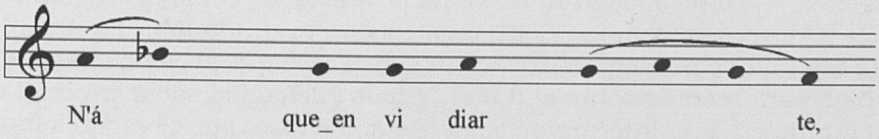
Fandango de Lucena, 1º tercio, en *Cayetano Muriel, Niño de Cabra*, Antología *La Época Dorada del Flamenco*, vol. 43, pista nº 1.



Fandango de Lucena, Cayetano Muriel, 3º tercio, *ibidem*.

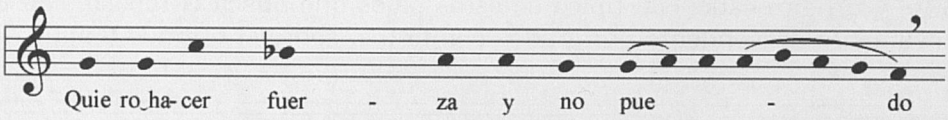


También prácticamente idéntico, siempre desde el punto de vista melódico, es el primer tercio del taranto de Antonio Fernández Díaz «Fosforito» (*Todo el flamenco: de los tangos al zorongo* PolyMedia, 1998, Dep. Legal: 38259, pista nº 13).

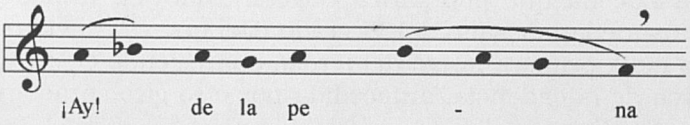


O el del estilo de «minera» identificado con Encarnación Fernández, en el que se aprecian además clarísimas vinculaciones con el fandango del Niño de Cabra, particularmente con el 3º tercio, con ese salto de 4ª justa que conduce la melodía del III grado al VI (Sol-Do):

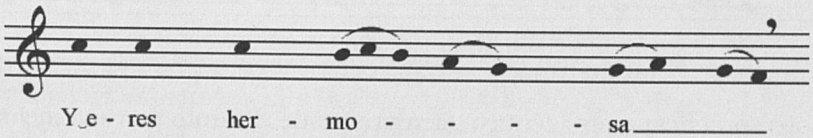
Mayte Martín, Minera, 1º tercio (Festival Nacional del Cante de las Minas: Antología. RTVE, 2000, pista nº 9)



Y también el del taranto que hace la propia Encarna Fernández (*El Cante Hondo de Encarnación Fernández*. Movieplay 01.2105/0 Madrid, 1981, Cara B «No sé si será del plomo»):

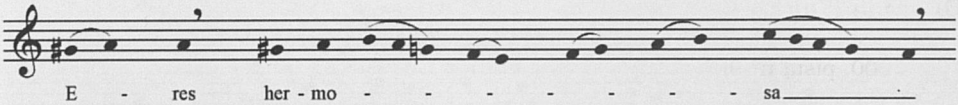


Dos aspectos queremos resaltar de la interpretación de la Niña de los Peines, creemos que relacionados. El primero es referente al toque y es que en la guitarra de Ramón Montoya se percibe un pulso ternario, si bien no muy marcado. Y tal circunstancia, parece ser la causa de que el cante de Pastora Pavón se desenvuelva con un aire un tanto ligero, sobre todo comparado con las interpretaciones del Cojo que son con mucho más reposadas, de arcos melódicos más largos. El primer tercio de Pastora es un tercio sobrio, sencillo, dicho con la gracia que a ella la caracteriza, de estilo casi silábico a excepción de dos cortos melismas sobre las sílabas «-mo» y «-sa» de «hermosa». Busca en el inicio el VI grado (Do) para cadenciar sobre el II (Fa), punto cadencial en común con todos los ejemplos anteriormente citados.

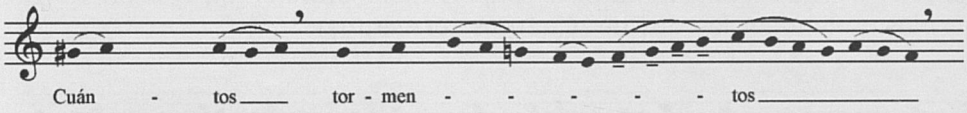


También sobre este grado finaliza el primer tercio del Cojo de Málaga. Pero él busca en el arranque el IV grado (La), que es adornado por el III alterado (Sol #), como apoyatura en el inicio y después como floreo. Llama la atención el descenso, a mitad del tercio, hasta el I grado (Mi). Desde allí la melodía repunta de nuevo para trazar un suave arco que asciende hasta el VI (Do) y baja para reposar sobre el II (Fa). Y todo ello con el sabor especial que el Cojo imprime a sus interpretaciones. Deteniéndose, por ejemplo, sobre la sílaba «-res» con un bonito y prolongado vibrato o dejando suspendida por un

instante la línea melódica sobre la última nota del melisma (sobre la sílaba»-mo») antes de acometer el giro cadencial en el que también se produce una nueva suspensión sobre la penúltima nota.

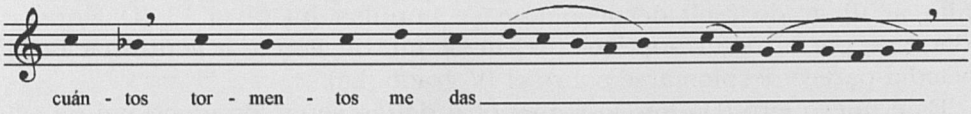


Apenas hay diferencias entre este tercio y el que años después graba con la copla «Cuántos tormentos». Como prueba anotamos el primer tercio de la versión de 1923:



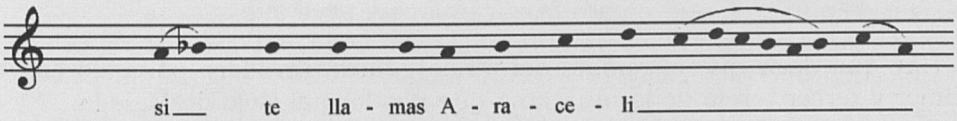
8.4 EL SEGUNDO TERCIO

El segundo tercio de la «malagueña cartagenera» de Piñana también se nutre de la paleta sonora de los cantes mineros. De estilo silábico en su primer mitad, el texto se articula principalmente sobre los grados V rebajado (Si b) y VI (Do), con un posterior ascenso al VII (Re) desde donde parte el melisma que conduce a la cadencia sobre el IV (La). Particularmente llamativo es el giro conformado por la sucesión de tres notas -V rebajado-VI-IV (Sib-Do-La)- que finaliza con ese salto de 3ª menor descendente, una suerte de escapada, seguido por la confirmación, mediante un giro ornamental, del IV grado como nota cadencial (La):

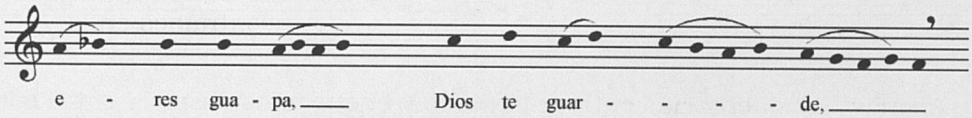


De nuevo detectamos un claro paralelismo con el mismo tercio del fandango de Lucena de Cayetano Muriel, incluida la escapada que en este caso sirve como cierre sin que crea necesario afirmarla como tal con un giro añadido[29]:

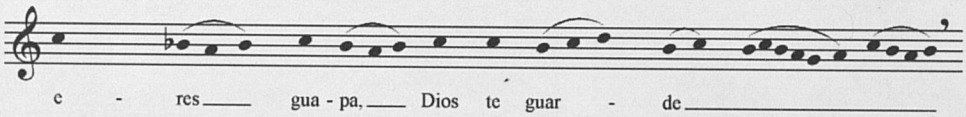
Fandango de Lucena, 2º tercio, en *Cayetano Muriel, Niño de Cabra*, Antología *La Época Dorada del Flamenco*, vol. 43, pista nº 1.



Salvando los matices interpretativos de cada cantaor, en líneas generales los tercios de La Niña de los Peines y del Cojo de Málaga se desenvuelven de forma similar. La principal diferencia reside en el grado que sirve como cadencia al tercio, que Pastora, como ya hizo en el primero, establece sobre el II grado (Fa):



Por su parte, el Cojo de Málaga, aunque en un primer momento parece conducir la melodía hacia el IV (La) - como hace Piñana-, fija la cadencia sobre el V grado rebajado (Si b). Y esto acontece tanto en su versión de «Eres hermosa» como en las dos de «Cuántos tormentos»:

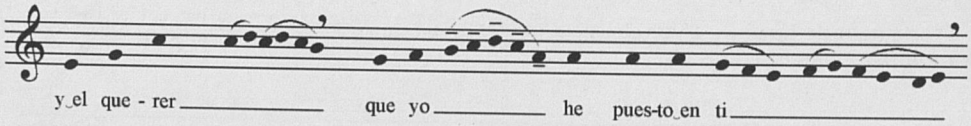


La cadencia sobre el V grado rebajado en el segundo tercio es típico de ciertos estilos de malagueña como los de Chacón o el Canario y en los tercios de otros palos como la taranta o la cartagenera de Chacón.

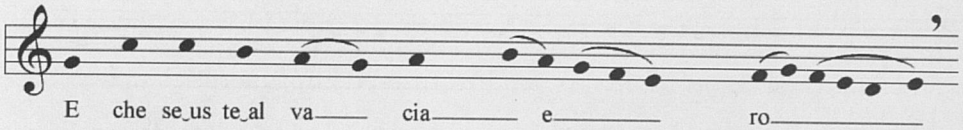
8.5 EL TERCER TERCIO

El tercer tercio contiene un giro en el arranque que caracteriza de forma inequívoca este estilo de taranta-malagueña: la sucesión de los grados I, III y VI (Mi-Sol-Do), mediante dos saltos consecutivos, a los que sigue una leve cadencia sobre el V grado en su posición natural (Si). Tras una leve cesura, salta al III grado (Sol) desde donde se impulsa hasta el VI (Do) que es adornado por la notar superior (Re) mediante un floreo. A continuación, la melodía parece desplomarse sobre el IV grado (La).

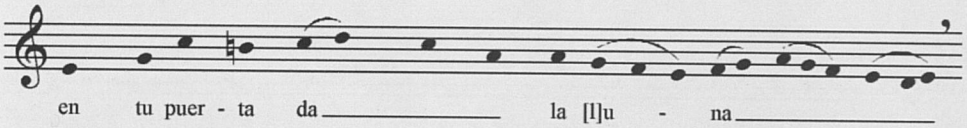
Este nuevo giro (Do-Re-Do-La) es otra de las señas de identidad de este cante. Sobre la última nota del mismo (La) entona las palabras finales del verso («he puesto en ti»). Y por fin la línea melódica desciende hasta al I grado (Mi), confirmado como cadencia mediante un pequeño melisma (Fa-Sol-Fa-Mi-Re-Mi).



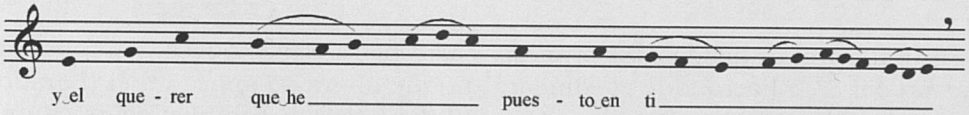
Hay que decir que el remate del tercio guarda un claro parecido con el primer y tercer tercio de la murciana que nos legó el Cojo de Málaga:



En líneas generales es este mismo diseño el que encontramos en La Niña de los Peines:



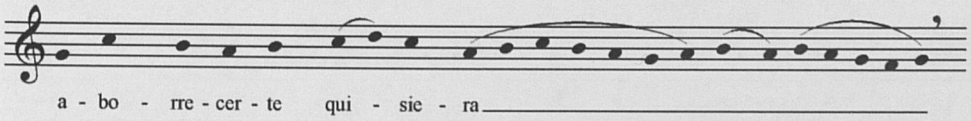
Y también en El Cojo de Málaga. Veamos, por ejemplo, la versión de «Cuántos tormentos» de 1923:



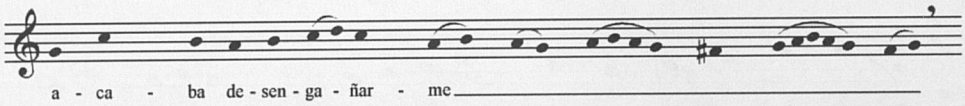
Como puede verse, el matiz que introduce Piñana y que lo diferencia un tanto de los modelos anteriores está en la subida Sol-La-Si-Do que se produce sobre las sílabas «que yo». Probablemente su inclusión viene motivada por la cadencia intermedia sobre el Si (sobre la sílaba «(que)-rer»), que interrumpe el giro característico original «Si-Do-Re-Do-La».

8.6 EL CUARTO TERCIO

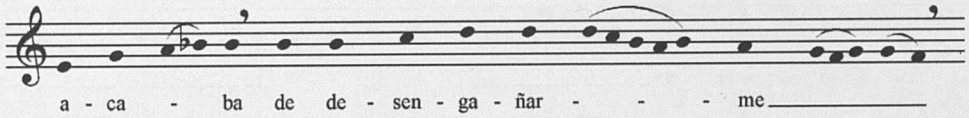
Presenta un diseño sencillo en su primera mitad, de estilo predominantemente silábico. Arranca desde el III grado (Sol) con un decidido salto de 4ª en busca del VI (Do), un movimiento melódico frecuente en estos palos, como hemos podido comprobar. La melodía tiene como protagonistas los grados IV, V y VI (La, Si, Do). En «-certe quisiera» volvemos a escuchar el giro que en el tercio anterior se daba sobre el «yo». Pero en esta ocasión, la línea melódica no desciende hasta el I (Mi), sino que conserva como eje el IV grado (La) hasta encontrar reposo sobre el III (Sol).



Prácticamente el mismo diseño que ya utilizó El Cojo de Málaga, en sus tres grabaciones. Por ejemplo, en «Eres hermosa»:



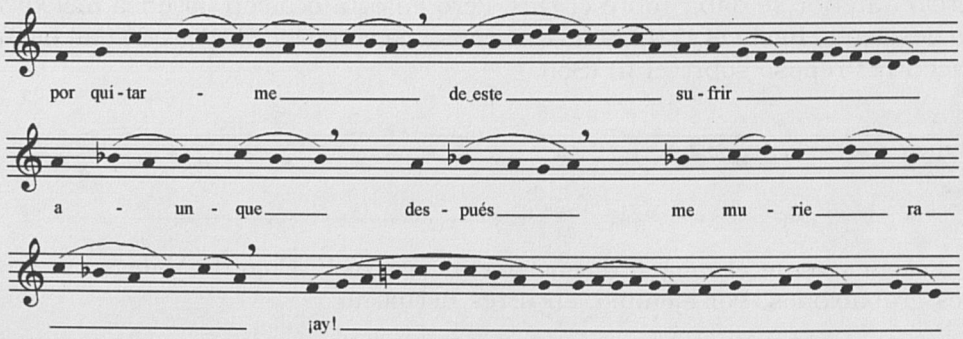
Sin embargo, La Niña de los Peines se aparta notoriamente de este modelo. Particularmente en el arranque donde se da un curioso giro melódico que aúpa la melodía hasta el V grado rebajado (Si b) coincidiendo con la sílaba «-ba». Y también en la cadencia, que establece sobre el II grado (Fa):



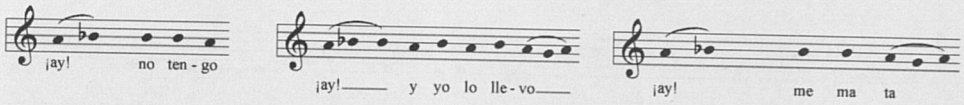
8.7 EL QUINTO Y SEXTO TERCIOS

Se interpretan ligados. El primero, salvo pequeños matices, responde al patrón del 3º. El arranque es similar, aunque ahora se apoya en el II grado, asciende al III y desde allí, por salto, al VI (Fa-Sol-Do). También como entonces, una leve cadencia sobre el V natural (Si). Al final del melisma desarrollado sobre «de_este», volvemos a encontrar ese salto de 3ª, del VI al IV (Do - La), que ya aparecía en los dos tercios anteriores. Desde el IV (La) la melodía desciende en busca del I (Mi). Aquí debiera producirse la cadencia, interrumpida sin embargo, al ligar este tercio al siguiente. Curiosamente, Piñana no utiliza diseño puente alguno, sino que lo hace por salto (Mi-la).

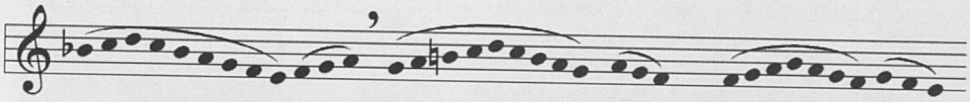
En el 6º tercio reaparecen los sones de los cantes mineros, con esa presencia del V grado rebajado (Si b). De hecho, su construcción responde en el arranque al patrón seguido por otros palos como ciertos estilos de taranta, la minera de La Unión o el taranto. El cante se cierra, como suele acontecer, con un largo y virtuosístico melisma que recorre por grados conjuntos y en ambos sentidos la práctica totalidad de los grados de la escala y que también recuerda, por ejemplo, el remate de la minera.



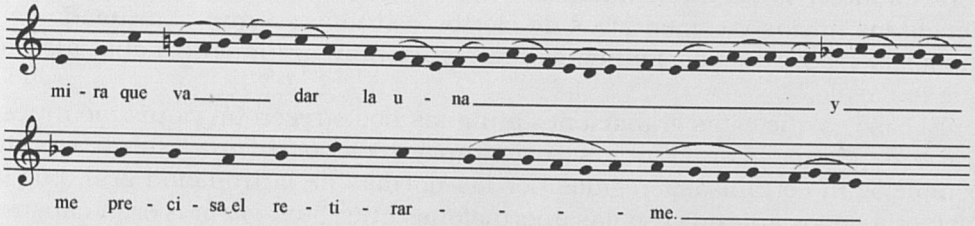
Anotamos, a continuación, el arranque del 6º tercio de la minera de Pencho Cros, la taranta de Manuel Romero (cf. *Festival Nacional del Cante de las Minas: Antología.* RTVE, 2000, pistas nº 5 y 11) y el taranto antes mencionado de Encarna Fernández. En ese orden:



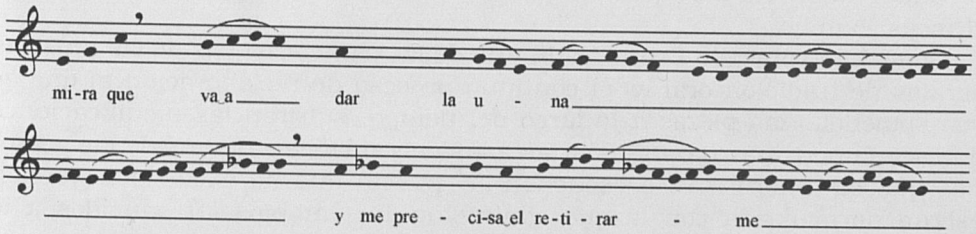
Y un remate típico de la minera de La Unión, en interpretación de Mayte Martín (*Festival Nacional del Cante de las Minas: Antología.* RTVE, 2000, pista nº 9):



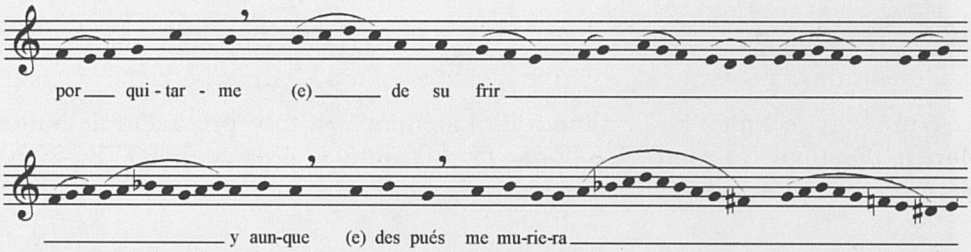
La interpretación de la Niña de los Peines destaca por su aparente sencillez al prescindir de cualquier ornato supérfluo. Ello unido al aire más movido que imprime al cante, facilita el que consiga realmente ligar los tercios, sin necesidad de cesura alguna (alivio) para respirar. En el arranque del tercio encontramos los dos giros característicos comentados en el tercero (Mi-Sol-Do y Si-Do-Re-Do-La). La cadencia sobre el I (Mi) que debiera producirse al finalizar el 5º se ve interrumpida por la presencia de un pasaje que hace de puente hacia el 6º. Como se ve, el melisma cadencial es tambié de factura sencilla:



El Cojo de Málaga sigue en líneas generales este mismo diseño en sus tres grabaciones. Veamos, por ejemplo la de «Eres hermosa»:



En la versión de «Cuántos tormentos» de 1928 utiliza como remate del cante un nuevo giro, que recuerda en cierta manera al que hemos visto en Piñana,. En él se detecta la presencia de algunos cromatismos, muy del gusto del Cojo de Málaga y característicos de los cantes mineros:



9. REFLEXIONES FINALES

La discografía antigua del flamenco ha sido un verdadero descubrimiento y goza desde hace unos años de un cierto boom. No sólo desde un punto de vista económico, pues ha permitido exprimir aun más unas ubres que muchos pensaban ya secas; sino, y sobre todo, desde la perspectiva de la historia y evolución del cante flamenco. En efecto, en ella se encuentran verdaderos tesoros, unos todavía en alza junto a otros que de no haberse registrado habríamos perdido de forma irremisible. Estas grabaciones han contribuido, y lo seguirán haciendo, a clarificar las cosas poniendo en evidencia los juicios y comentarios de ciertos «estudiosos» que han jugado con hipótesis más o menos fantásticas sin presentar argumento fiable alguno que las avale.

El caso es que estas grabaciones antiguas nos ofrecen un riquísimo muestrario de cantes. Cantes que se elaboran y reelaboran una y otra vez, sin complejos ni cortapisas, regidos por las normas de la tradición oral, por la memoria de los aprendices y las aportaciones que estos mismos eran capaces de hacer. Lamentablemente, pensamos que parte de esto se ha perdido en la actualidad. Hoy, y alguna culpa tienen también los concursos, nos empeñamos en fijar patrones, estableciendo límites que aprisionan al intérprete, que cercenan su libertad. Si queremos un flamenco momificado, ése es sin duda el mejor camino.

Como ha expresado Bruno Netll, una de las características de las músicas ágrafas de tradición oral es el continuo proceso de reelaboración al que se ven sometidas las piezas a lo largo del tiempo: sufrirán las modificaciones que sean oportunas para ajustarlas a las necesidades y deseos de las personas que las interpretan o escuchan. Y, puesto que no existe una versión escrita normalizada con la que contrastar, los cambios introducidos a lo largo de los años tenderán a convertirse en parte integrante de la pieza[30].

Ahora bien, cuando se afirma que una versión es la auténtica, la correcta, ¿quiere esto decir que debiera interpretarse siempre así? O por el contrario, ¿pueden obrarse modificaciones? Y si éstas son admisibles, ¿hasta qué punto? ¿Dónde radica la esencia de un cante? ¿Hasta dónde es posible llegar sin que llegue a desnaturalizarse?

En el caso que nos ocupa, la confrontación de las interpretaciones de la Niña de los Peines, del Cojo de Málaga y de Antonio Piñana evidencia la existencia de un sustrato básico inalterable, particularmente observable en el arranque de los tercios tercero y quinto. Pero al mismo tiempo desvela el margen de libertad de la que gozan los intérpretes. Libertad que, por supuesto, no surge de la nada sino que se nutre muchas veces de lo ya existente, de trozos o retales presentes en otras piezas, inherentes a un género, que se interpolan en otro contexto melódico: una forma de proceder típica de la música modal de tradición oral.

En cuanto a la autoría del cante. ¿Importa mucho quién fuera el creador o dónde se creara? Admitiendo que los cantes cambian en cada interpretación, pensamos que no: no es obra de uno, pues son muchos los que han intervenido en el proceso final. ¿Qué más da que nuestro cante lo creara el Rojo el Alpargatero, Fernando el de Triana o el Cojo de Málaga? ¿Qué ganamos o perdemos con eso? ¿Sería mejor el cante si lo hubiera hecho uno u otro? Es indudable que, por motivos chauvinistas, nos sentiremos más orgullosos los murcianos o los cartageneros, o los malagueños o los trianeros... y poco más. Sin olvidar, por supuesto, que determinar a fe cierta quién fue el primero en hacer un cante, e incluso la fecha, ayudaría a establecer un cuadro cronológico general de cómo se fue desarrollando el flamenco y en qué individualidades tomo cuerpo. Pero, por desgracia, en este aspecto las más de las veces no abandonaremos el terreno de la conjetura.

Por otra parte, hay que decir que, junto a indudables ventajas, la aparición del disco ha supuesto un claro peligro para esta forma de creación-recreación típica de las músicas de transmisión oral. El disco fija, impone unos patrones, no sólo a los cantaores sino, lo que es peor, a los propios aficionados, a los que llena de prejuicios. ¿Significa esto, entonces, que debiéramos abominar del disco? Claramente no, pues es una fuente valiosísima para el estudio del flamenco que permite conocer cómo fue y cómo ha evolucionado un cante. Aunque sí que es verdad que todos debiéramos estar prevenidos, artistas, aficionados y oyentes en general, para poder librarnos de su yugo y no sentirnos tiranizados por él.

ANEXO

"Cuántos tormentos"

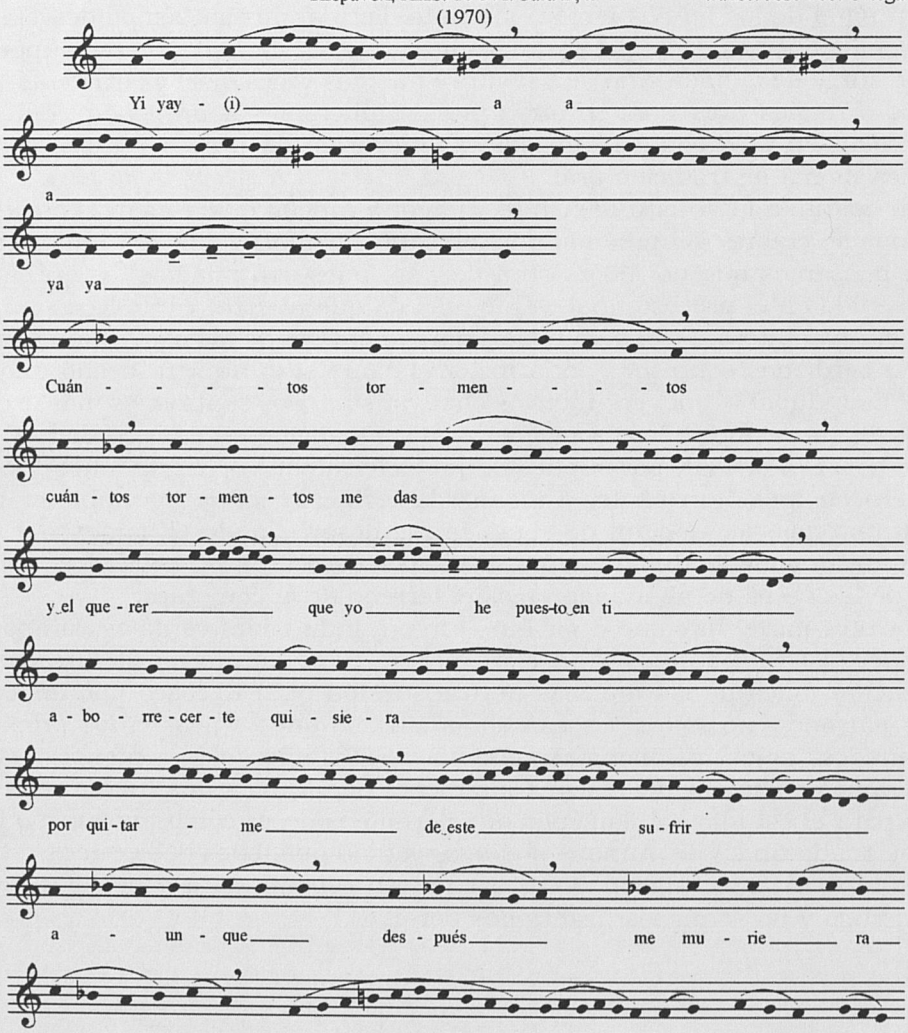
Malagueña cartagenera

Hispavox, HHS. 10-371/Cara B, nº 1

(1970)

Antonio Piñana

transc. José Fco. Ortega



"Cuántos tormentos"

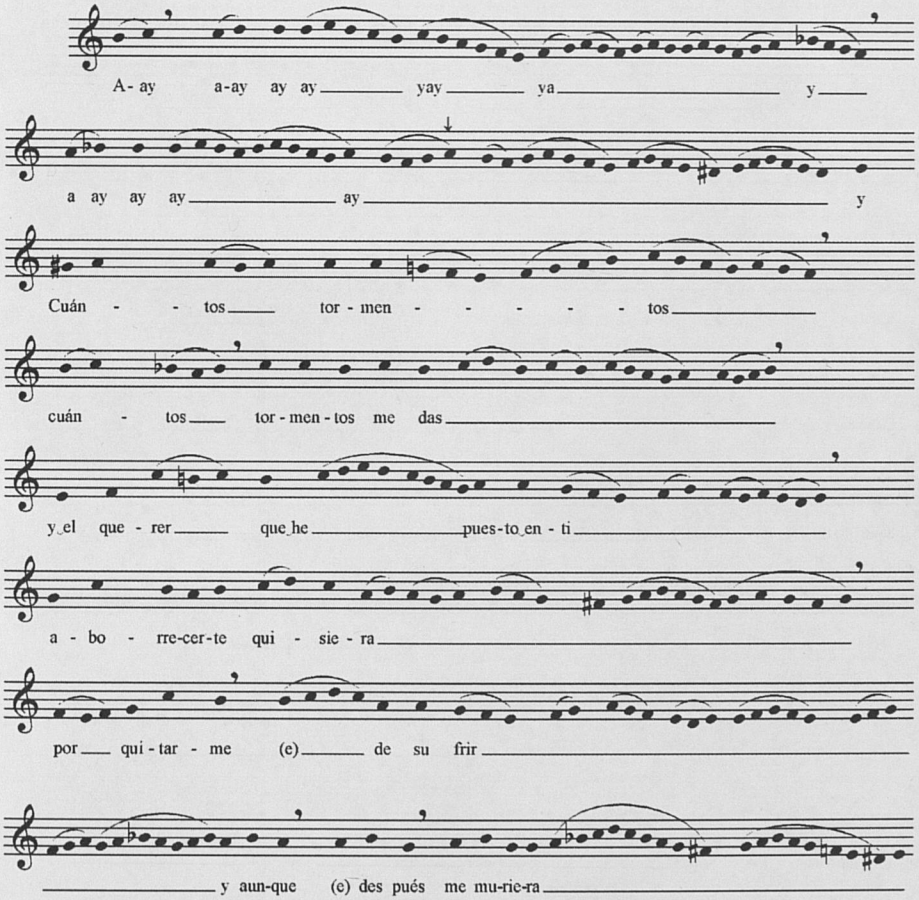
Malagueña del Cojo

Gramófono AE 2.274

(1928)

El Cojo de Málaga

transc. José Fco. Ortega



"Cuántos tormentos"

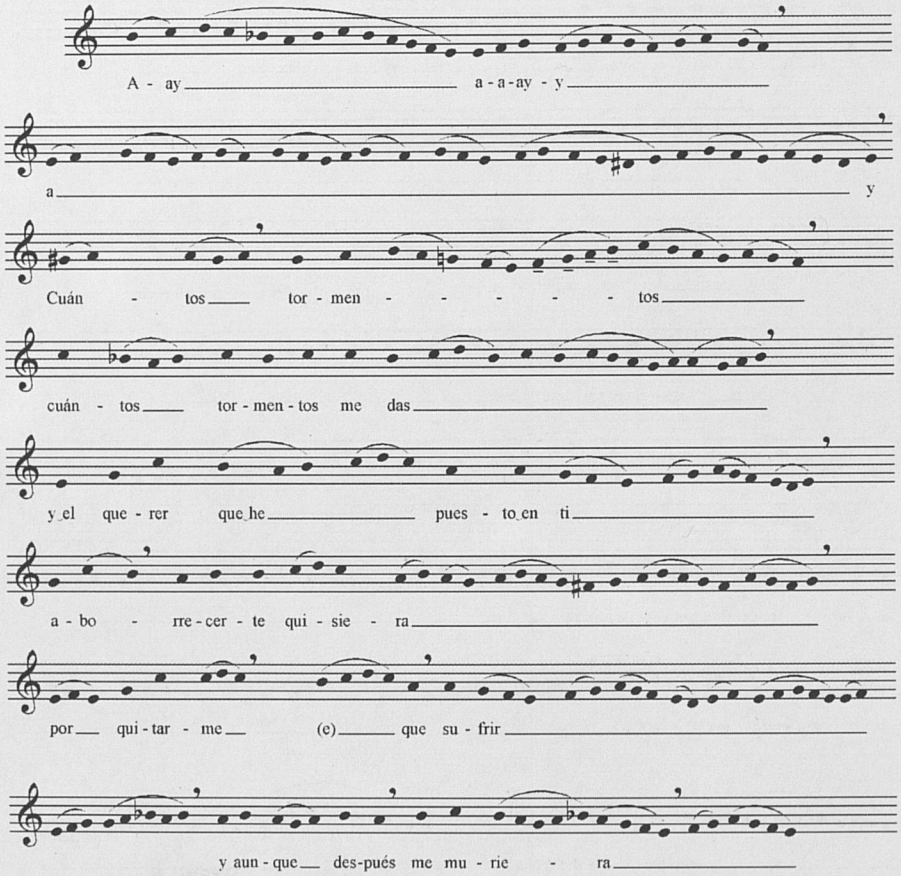
Cartagenera

Gramófono AE 956

(1923)

El Cojo de Málaga

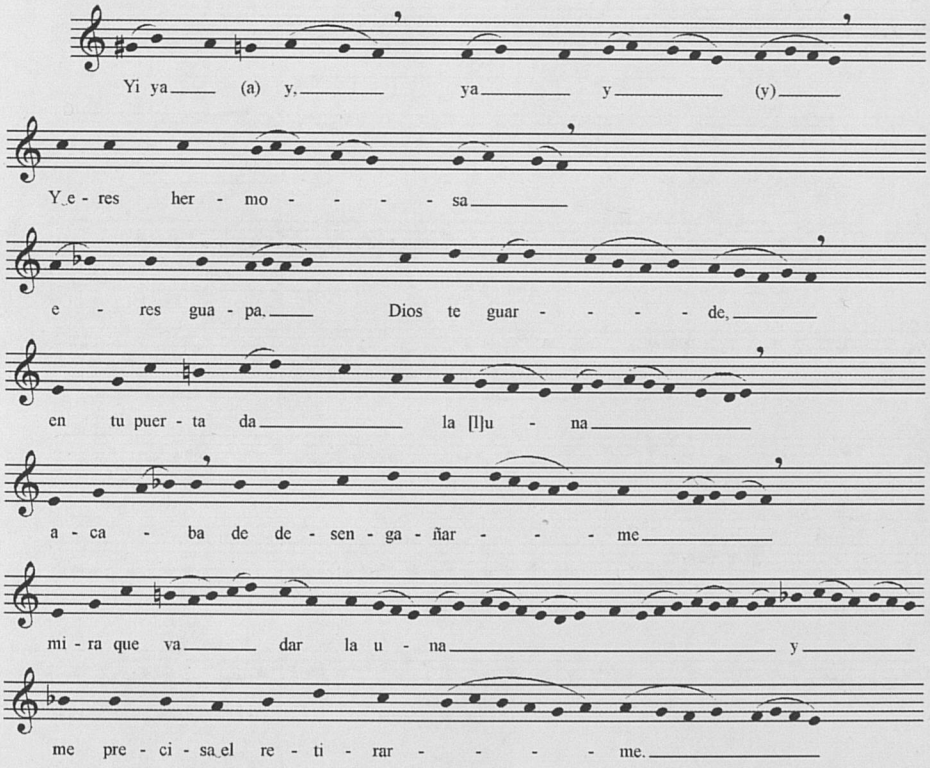
transc. José Fco. Ortega



"Eres hermosa"

Malagueñas nº 3
Gramophone AH 1561
(1913)

Niña de los Peines
transc. José Fco. Ortega



"Eres hermosa"

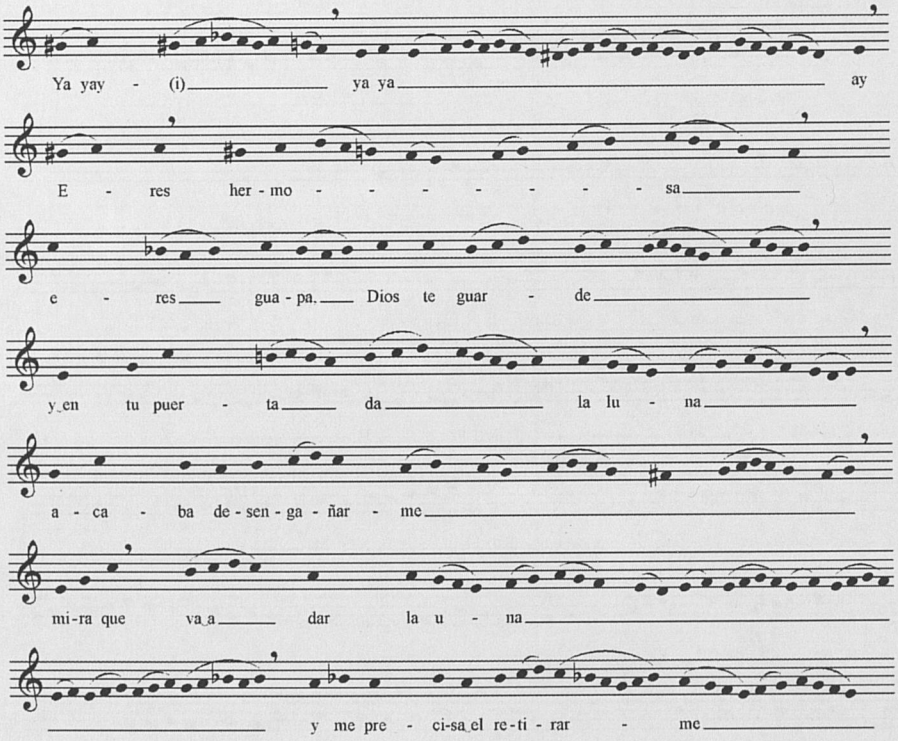
Taranta de Fernando el de Triana

Gramófono AE 488

(1921)

Cojo de Málaga

transc. José Fco. Ortega

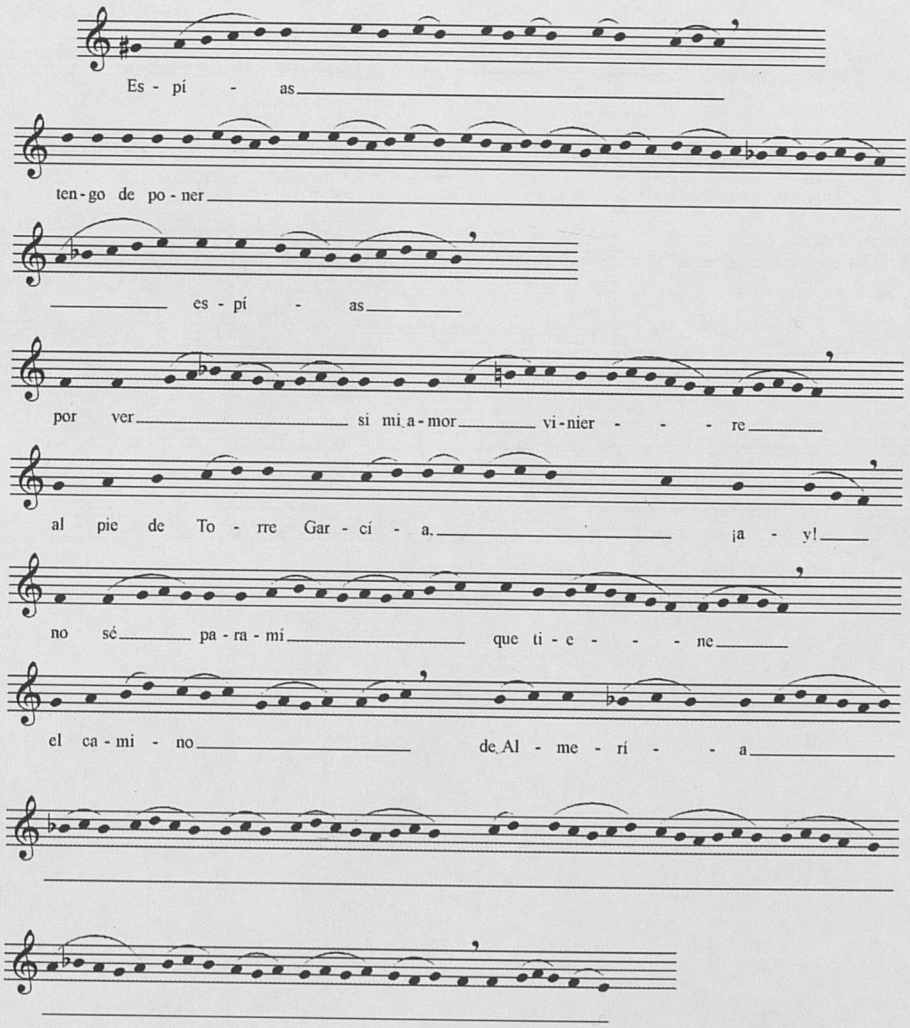


"Tengo que poner espías"

Malagueña del Canario

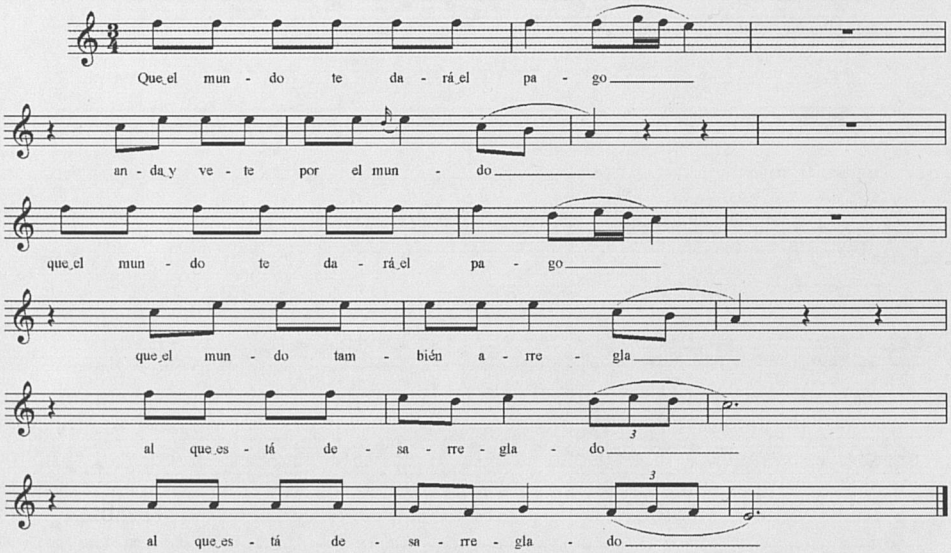
Todo el Flamenco

J.Almadén
transc. José Fco. Ortega



Malagueña bolero del Campo de Cartagena

Antonio Piñana
Cantes de Cartagena
16 estilos patrones
FONORUZ C-1311



NOTAS

1 Juan Ruipérez Vera, *Historia de los cantes de Cartagena y La Unión.* Ed. Corbalán: Cartagena, 2005, pág. 63 y ss.

2 Con respecto a su propia obra comentó Antonio Piñana: «lo que hice fue una cosa inédita que no la había cantado nadie, unos cantes que se murieron con la muerte del Rojo el Alpargatero, y que los que quedaban entonces de la época del Rojo aprendieron, pero aprendieron de mala forma, de mala manera... lo que grabó el Cojo de Málaga, Centeno, Cayetano Muriel, Bernardo el de los Lobitos, esos, todos esos cantaores copiaron de lo que había entonces malamente y después grabaron en discos de pizarra». Cf. Antonio Parra «Toda una vida» (Entrevista con Don Antonio Piñana)» en *Don Antonio Piñana: Una voluntad flamenca* Nausícaä: Murcia, 2002, pag. 105.

3 Juan Ruipérez Vera *op.cit.* pág. 155.

4 Miguel Angel Berlanga *Bailes de candil andaluces y fiesta de verdiales: otra visión de los fandangos.* Cedma: Málaga, 2000, pág. 179 y ss.

5 Fonoruz C-1311: Montilla, 1995.

6 Juan Ruipérez Vera *Cantes de Cartagena.* Ayuntamiento de Cartagena, 1994.

7 Uno de los recursos de la poesía de tradición oral, y por ende la flamenca, es basarse en modelos previos para la elaboración de las coplas. Esta forma de proceder que recuerda vagamente el arte de la *imitatio*, tan de boga en el mundo clásico, da lugar a que encontremos estrofas en las que la idea que se comunica es muy similar, salvando las formas de expresión utilizadas. También es frecuente que determinados versos vaguen por las coplas. Este es un recurso natural de los troveros y repentizadores de poesía: el metro octosílabo así como tener a mano expresiones ya hechas que coincidan con dicho metro, ayuda enormente en esta labor. Así, Francisco Rodríguez Marín en el tomo III de su obra *Cantos Populares Españoles* (Ed. Atlas: Madrid, 1981 (1ª edición: 1882-1883), pág. 173), recoge las siguientes coplas, en las que uno de los versos es idéntico al segundo de «Cuántos tormentos»:

Er querer que puse en ti
con tantísima firmesa
si lo hubiera puesto en Dios
tuviera su recompensa

Er que querer que puse en ti
si lo hubiera puesto en Dios
argo m'hubiera valido
más de lo que me valió

Si el querer que puse en ti
lo hubiera puesto en un perro
se viniera detrás de mí.

En esta otra copla citada por José Luque Navajas (*Málaga en el cante*. Publicaciones de la Librería Anticuaria El Guadalhorce: Málaga, 1965, pág. 82) y grabada por Alfredo Arrebola en su *Antología de la Malagueña* (Universidad de Málaga/ Eurodigital Multimedia EDT 2005-1), la coincidencia se da con el tercer verso:

Pensando en ti desvarío
aborrecerte quisiera
pensando en ti desvarío
pa vivir de esta manera
mas valía no haber nacío
porque me ahoga la pena

También con el tercer verso coinciede el primero de esta otra registrada por Diego Clavel (malagueña al estilo de Chacón) cuyo autor es Diego Andrade (Diego Clavel *La malagueña a través de los tiempos* Cambayá-Antequera Records s.l.: Antequera, 2000 CD.012.F.2.).

Aborrecerte quisiera
serrana sin corazón
aborrecerte quisiera
por tu culpa he pasao yo
más amargura y más pena
que las que Cristo pasó

Y un ejemplo más. Juan Varea remata un cante con esta copla (cuyos autores, según los créditos, son P. del Valle y Monreal: *Homenaje a Juan Varea* Saimel Ediciones, S.L. 4994010 CD I pista nº 13 «Tu cara morena»/ Bulerías), en la que el último verso es idéntico al mismo de «Cuántos tormentos»:

Que la noche fuera un mes
desde ahora yo quisiera,
que la noche fuera un mes,
p'a cuando el alba viniera
yo estar firme en tu querer
aunque después me muriera.

8 José Luis Navarro *Cantes de las Minas*. Ed. La Posada: Córdoba, 1989, pag. 104.

9 Juan Ruipérez Vera *Historia de...op.cit.* pp. 156-157.

10 «Lo que más se producía aquí [Cartagena] eran los cantes que se podrían denominar de aquí y algunos se han construido aquí, como por ejemplo la malagueña cartagenera, la malagueña sanantonera, la malagueña bolero del campo de Cartagena, la malagueña del trovo, todo eso eran un tipo de malagueñas que se cocieron aquí». Cf. Antonio Parra «Toda una vida... *op.cit.*, pag. 105.

11 José Blas Vega *Vida y Cante de Don Antonio Chacón. La Edad de Oro del Flamenco (1869-1929)*. Editorial Cinterco: Madrid, 1990, pp. 59-60.

12 José Luque Navajas *op.cit.*, pág.79.

13 José Martínez Torner *Cantares Populares Murcianos*. Imp. de «El Diario»: Murcia, 1892, pag. 33:

Eres hermosa y Dios te guarde
y a los pies llevas la luna;
acaba de sentenciarme:
mira que ha dado la una
y trato de retirarme

14 José Luis Navarro García «El Cojo de Málaga: aportaciones a los cantes mineros» en *El Cojo de Málaga: Textos en homenaje a Joaquín Vargas Soto.* La lámpara minera. Festival Nacional del Cante de las Minas. Ayuntamiento de La Unión. Editorial Comares: Granada, 1995, pág. 75.

15 Pepe Navarro *Muestrario de malagueñeros y malagueñas* Gráficas Sorima: Málaga, 1974, pág. 74.

16 Cf. José Blas Vega *op.cit.*, pp. 277 y ss. También, de este mismo autor, «Sobre el Cojo de Málaga (1880-1940)» en *El Cojo de Málaga: Textos... op.cit.*, pp. 29 y ss.

17 José Luis Navarro García «El Cojo de Málaga: aportaciones...*op.cit.*, pág. 74. Cf. también Manuel Yerga Lancharro «¿Joaquín Vargas Soto, El Cojo de Málaga, creador de los cantes de Pérez de Guzmán? en Cándil: Revista de Flamenco/ Peña Flamenca de Jaén nº 64, 1989, pág. 162-165.

18 Ángel Álvarez Caballero «El Cojo de Málaga: algunos perfiles poco divulgados» en *El Cojo de Málaga: Textos... opc.cit.*, pág. 39. Tomado, aunque no aparece la reseña, de Manuel Yerga Lancharro *op. cit.* pág. 163.

19 José Luis Navarro «El Cojo de Málaga: aportaciones...*op.cit.*, pág. 76.

20 Gonzalo Rojo Guerrero *Joaquín José Vargas Soto «El Cojo de Málaga»* Diputación Provincial de Málaga, edición no venal para el XXII Congreso de Arte Flamenco: Estepona, 1994, pág. 72. Opinión también expresada en «El Cojo de Málaga y los cantes de Levante», cf. *El Cojo de Málaga: Textos... opc.cit.*, pág. 14.

21 *El Cojo de Málaga: Reconstrucción histórica.* Fonotrón, 1999/Depósito Legal SE.1787-99.

22 Por cierto que en este mismo libreto y refiriéndose a la taranta «Válgame Dios, tío Rufino» (REGAL RS 0315. AÑO 1924 TARANTA), que sigue idéntico patrón melódico que otra taranta suya, «Mira lo que te he comprao» - cantes ambos en los que resalta el característico giro melódico de lo que hoy conocemos como «levantica»-, Paco Vargas comenta lo siguiente: «Ateniéndonos a la denominación actual de los cantes, éste habría que acreditarlo como Taranto, y si me apuran, dentro de los denominados bailable, pues sí se escucha con atención es fácil comprobar que está cantado a ritmo y dentro de un compás perfectamente medible». Efectivamente, se distingue al fondo la tímida presencia del compás en el toque de la guitarra, pero no el compás binario (o cuaternario) que caracteriza al taranto, sino un compás ternario, eso sí, muy atenuado, típico de todos los palos relacionados con el fandango (del sur). Por cierto, que dicho patrón melódico es el que sigue Gabriel Moreno para grabar su levantica «Pidiéndole al Gran Poder» cf. *Todo el flamenco: del fandango a la malagueña* PolyMedia, 1998, Dep. Legal: 38262, pista nº 16.

23 Gonzalo Rojo Guerrero *Joaquín José Vargas..op.cit.*, pag. 22. En otro lugar Gonzalo Rojo asume también la tesis de Luque Navajas; y la de Pepe Navarro, pues mantiene que este cante deriva musicalmente de la malagueña de «El Canario». Apunta también que Diego el Perote, Juan de la Loma y Antonio de Canillas, grabaron esta malagueña. Cf. Gonzalo Rojo «Cantes de Málaga» *en Historia del Flamenco* dirigida por José Luis Navarro García y Miguel Ropero Núñez Ed. Tartessos: Sevilla, 1996, pág.41.

24 *El Cojo de Málaga.* Sonifolk 20162. El estudio es resumen de un trabajo anterior: cf. José Blas Vega «Sobre el Cojo de Málaga (1880-1940)» *op.cit.*, pág. 29 y ss.

25 Sin estar de acuerdo con la pertinencia de los términos, Ruipérez distingue entre «concomitancias» y «mixtificaciones» según se trate de giros de creación personal o tomados de otros palos. Cf. Juan Ruipérez Vera *op. cit.* pág. 219.

26 Casi como norma durante bastante tiempo se ha hablado de la imposibilidad de trasladar al pentagrama el cante flamenco. Realmente esto no es así aunque hay que reconocer que no es tarea fácil. Ni del todo completa, pues a menudo hay que prescindir de detalles a fin de hacerlo legible e invitar con ello a su lectura. Ahora bien, la posibilidad de reflejar por escrito los cantes, permite un mejor estudio y cotejo de los mismos y, a la postre, es el único camino para realizar un estudio serio sobre ellos y comprender de un modo «filológico» los entresijos, los secretos y los recursos del cante flamenco. En nuestras transcripciones, concebidas casi como guía de audición (imposible renunciar a la escucha del cante), seguimos las siguientes pautas: A) Anotamos tan sólo la línea melódica del cante, renunciando de forma expresa a anotar el ritmo -los valores de las notas- por mor de una mayor claridad. Un sistema que recuerda vagamente al utilizado en la notación cuadrada del canto gregoriano y que facilita bastante el seguimiento de la melodía y el cotejo con otros cantes o versiones del mismo. B) Todas las transcripciones las haremos en el tono estándar (modelo) de MI, independientemente del tono real elegido por el intérprete, y esto también por mor de la claridad. C) Cuando aparezca una alteración, su validez se mantiene durante toda la línea de pentagrama, a menos que otra la anule. D) Las ligaduras que abarcan dos o más notas sugieren cómo se va articulando el cante, en grupos de sonidos de los que el último, habitualmente, suele tener mayor importancia. E) Las respiraciones se indican con una coma alta. F) Una flecha invertida indica que el tono que da el cantaor es algo más grave que lo indicado en la partitura.

27 Cf. por ejemplo *La Niña de los Peines: voz de estaño fundido.* Sonifolk 20104 pistas nº 15, 18 y 22.

28 Cf. por ejemplo *Cayetano Muriel, Niño de Cabra,* Antología *La Época Dorada del Flamenco*, vol. 43, pista nº 17. DIENC S.L. Depósito Legal SE-326-05.

29 Las relaciones entre el «fandango de Lucena» y los cantes mineros y de Levante ya han sido puestas de manifiesto por autores como Norberto Torres (cf. «El fandango de Lucena y los estilos de Levante. Consideraciones sobre la influencia de Lucena en el arte flamenco», en *Guitarra Flamenca* vol. I, Sigantura Flamenco: Sevilla, 2004). De todas formas, y admitiendo que tales relaciones existen, no es un tema cerrado y no hay por qué dar por sentado que el «fandango de Lucena» (o una de sus versiones, en concreto la que popularizó Cayetano Muriel) sea la fuente nutricia de los cantes mineros o, al menos, la única. En algunos cancioneros murcianos, de fecha tan temprana como 1868, ya encontramos ejemplos de malagueñas en los que puede estar el germen melódico que caracteriza a los cantes mineros y de Levante: el uso del V grado rebajado.

30 Bruno Nettl *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales* Alianza Música: Madrid, 1996 (1985) pág.13 y ss.

31 Titulado superior en Música y doctor en Filología Clásica. Profesor en la especialidad de Magisterio Musical en la Facultad de Educación de la Universidad de Murcia y coordinador de los cursos sobre los «Cantes de las Minas» organizados por el Aula de Flamenco de esta misma universidad.

LA ANTOLOGIA DE HISPAVOX, OBRA DE UN JEREZANO

LUIS LÓPEZ RUIZ
CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA

"Sabemos que el cante flamenco apareció alrededor de 1780 entre los gitanos de la Baja Andalucía en una exigua región extendida entre Sevilla, Lucena y Cádiz." (1)

Muy atrevidas parecen estas palabras de Ricardo Molina. No creo que se pueda, ni se deba, concretar tanto, al hablar de flamenco. Acostumbrados como estamos a conocer fecha y lugar del nacimiento y muerte de cualquier personaje histórico más o menos famoso y habituados igualmente a poder señalar dónde y cuándo se producen determinados acontecimientos de la historia, es frecuente que nos inclinemos por determinar también cómo, cuándo y dónde se llevan a cabo otros. A veces, esto entraña cierto riesgo y la conclusión resulta, con frecuencia, errónea. Por ejemplo, establecer cuándo nació el flamenco, y dónde y cómo.

Más cordura y acierto entiendo que encierra lo que, junto a Antonio Mairena, escribió el mismo Molina años después: "El primitivo cante flamenco se ha debido formar lentamente (siglos XVI – XVIII) en las provincias de Sevilla y Cádiz." (2)

Razón tiene el catedrático de Folklore del Conservatorio de Salamanca Miguel Manzano cuando dice: "Una cultura musical no aparece súbitamente, no nace por generación espontánea en un determinado ámbito geográfico, de forma aislada y sin relación alguna con los usos musicales de las tierras que rodean ese ámbito, porque la creación artística no parte del vacío." (3)

Parece evidente, desde luego, que el flamenco nació en Andalucía aunque no podamos decir con precisión cuándo ni cómo. Convienen todos los "inteligentes" – que diría Demófilo – en que tiene doscientos años de existencia lo que, personalmente, pongo en duda. Una cosa es que, más allá de dos siglos atrás, no sepamos nada y otra muy diferente es establecer por ello que no haya existido desde antes. Negar la existencia de algo simplemente porque ignoremos su desarrollo es de una mezquindad mental que abochorna.

En cuanto al lugar de origen concreto, se imponen por desgracia los apasionamientos localistas: los jerezanos dicen que el flamenco nació en Jerez; los gaditanos, que en Cádiz; los sevillanos, que en Sevilla o más

Perico el del Lunar, en la época en que dirigió y grabó la Antología de Hispavox.

concretamente, en Triana e incluso en la Cava trianera de los gitanos: Los habrá que digan que fue en Lucena o en los Puertos. No hace mucho, he leído a alguien que situaba el núcleo embrionario en Alcalá. Lo cierto es que, cada cual, arrima el ascua a su sardina. (Y a propósito y sin entrar en disquisiciones lingüistico-idomáticas, que no es el momento: ¿no sería más lógico decir que "cada cual arrima su sardina al ascua"?)

Pocas cosas pueden afirmarse con rotundidad tratándose de flamenco. O al menos, pocas deberían manifestarse de forma tajante porque se corre el riesgo de caer en el error. Sin embargo, de una sí estoy totalmente seguro y así lo manifiesto: a lo largo de toda la historia, ninguna ciudad de España – ni del mundo, por supuesto – ha dado tantos artistas flamencos como Jerez. Y no es una afirmación gratuita. Revísese la nómina completa de los artistas flamencos de cierta relevancia de todos los tiempos (hágalo quien quiera que yo ya lo hice), y se comprobará que, el 16 % son de Jerez. Dicho de otra forma: de todos los bailaores, cantaores y tocaores que se conocen desde el siglo XVIII hasta hoy, uno de cada seis nació en Jerez.

Le sigue en importancia Sevilla, con un 15 %, o sea, uno de cada siete. La diferencia parece escasa pero, si se considera el volumen de Sevilla y el de Jerez y se tiene en cuenta el número de habitantes que tienen estas dos ciudades, la distancia es abismal. Sevilla es cuatro, casi cinco veces mayor que Jerez y, sin embargo, el número de artistas flamencos jerezanos no es que sea cuatro o cinco veces menor sino que incluso supera al de los sevillanos.

Ninguna otra ciudad tiene posibilidades de competencia en este aspecto. Todas aportan cantidades muy inferiores. Cádiz no pasa del 6 % (es decir, uno de cada diecisiete); Madrid, otro 6 % (debido, especialmente, al enorme incremento proporcional que se produce en la segunda mitad del siglo XX); Granada, sólo un 5 %; Córdoba, poco más del 3 % y Málaga – "cantaora", según Manuel Machado – no llega ni al 2 %. Sin discusión alguna, Jerez lidera el número de aportaciones.

De uno de los muchísimos artistas jerezanos que integran esta supremacía, quiero ocuparme hoy. Y no porque fuera un formidable guitarrista – que lo fue – sino porque contribuyó de manera decisiva a la supervivencia del cante. Me estoy refiriendo a Pedro del Valle Pichardo, Perico el del Lunar (Jerez, 1894 – Madrid, 1964).

De él podrían decirse muchísimas cosas pero interesa ahora resaltar especialmente una: su contribución a la publicación de la vulgarmente llamada Antología de Hispavox.

Muchos aspectos tendrían que aclararse en el proceso de gestación de la misma. En el libro-folleto que acompañó a los 3 discos que formaban la antología, se dice:

"Debido a la incuria y a los avatares del tiempo, los caracteres esenciales del cante se hallan en trance de la más agreste desvirtuación."

"Urgía salvar en lo posible de la derrota inminente esa incomparable riqueza del arte nacional."

"Por fortuna, Hispavox S.A. encontró el apoyo ferviente de Don Tomás Andrade de Silva ( ) músico admirable y raro conocedor de la verdad

y la historia del cante flamenco en sus límites posibles, que vino a ser la base ancha y estable del proyecto. A él se debe la soberana y difícil labor de discriminar los cantes y situarlos en su tiempo y lugar sabiamente. Junto al señor Andrade de Silva, es de justicia citar a Pedro del Valle ( ). Perico el del Lunar en el mundo jondo, era la persona valiosísima que había de dar a la Antología la doble probidad artística y musicológica que necesitaba."

"Faltaba vivificar todo este arte con un buen registro de sonido. Para ello, Hispavox solicitó y obtuvo el apoyo sabio y veterano de M. Serge Moreux, eminente musicólogo francés, especializado en tareas de registro sonoro, quien se desplazó a Madrid en compañía del ingeniero de sonido M. Morel, jefe de uno de los equipos técnicos de registros de Ducretet-Thomson, de París."

"Una vez más queda demostrado que en arte, a despecho de todas las previsiones, suele triunfar lo digno y noble. Díganlo, si no, ese Gran Premio de la Académie Française du Disque, otorgado con todos los pronunciamientos, a nuestra Antología del Cante Flamenco y la enorme resonancia que en todo el mundo ha tenido este álbum de música de España."

Esto es lo que dijo Hispavox al presentar la antología en España, en 1958. Sin embargo, quizás no todo sucediera así exactamente. Al menos si se tiene en cuenta lo que nos dice Pierre Lefranc en un artículo publicado en la revista "Candil". (4) Entresacamos los párrafos más significativos del mismo:

"Las grabaciones de la Antología llamada de Hispavox se hicieron en Madrid en la primavera de 1953 y el estuche de tres microsurcos salió en París bajo sello francés en junio de 1954."

"Hace dos años tuve la suerte de poder identificar a su iniciador francés, Roger Wild, y reconstruir lo esencial de su génesis."

"Después de la II Guerra Mundial, Wild logró en la Thomson responsabilidades altas como director de publicidad y relaciones públicas. Durante aquella época, una sección de la Thomson se dedicaba a la producción de aparatos de radio, tocadiscos y discos de calidad, bajo el sello Ducretet-Thomson. Dentro de este marco la Antología vio la luz gracias a la afición y perseverancia de Wild."

"Otra circunstancia favorable fue que la dirección artística de los discos producidos por la Ducretet-Thomson recayera en Serge Moreux."

"Roger Wild se fue para Madrid, casi seguramente con Serge Moreux y un técnico de grabación. Las grabaciones se hicieron en los estudios Selgas, y los discos salieron en Francia con la mención Licence EXA. Eso significa que los derechos para España habían sido reservados."

"Se buscó primeramente la colaboración de Luis Maravillas pero se encontraba de gira con Pilar López. La elección recayó en Perico el del Lunar. Actuó en la Antología como tocaor único. También fue él quien eligió y reclutó los cantaores uno por uno: conocía de modo detalladísimo el mosaico disperso de los cantes y sabía quien mejor conocía e interpretaba cada cante."

"Tomás Andrade de Silva se sitúa algo aparte. No se sabe quien sugirió su nombre a quien, pero fue el encargado de redactar, sobre la base de información facilitada en gran parte por el mismo Perico, el comentario de presentación de los cantes.. Se le atribuyó, oficial y públicamente, la dirección artís-

tica del proyecto, pero no cabe la menor duda de que, por detrás de ese indispensable montaje, la Antología fue obra de Perico: en ella ayudaron muchos pero la hizo él."

Como se ve, la afirmación de Lefranc no puede ser más concluyente y rotunda. Al mismo tiempo, nos da más detalles al respecto, diciéndonos que Moreux volvió a París; que el 23 de abril de 1953 se tomó la decisión de realizar el proyecto y que Serge Moreux regresó a Madrid acompañado de dos ingenieros de sonido, Charlin y Morel. Suponemos que uno de estos dos técnicos sería el ciego al que se refería con tanta gracia Pericón cuando contaba a José Luis Ortiz Nuevo: "En cuantito se daba un tono que no era, ya estaba avisando el ciego para que rectificáramos." (5)

Según Pierre Lefranc, "las grabaciones se extendieron durante ocho noches seguidas, en las que los técnicos esperaron pacientemente la llegada de momentos de inspiración." No recuerda bien la fecha pero fueron, desde luego, "en mayo o junio de 1953." Y continúa el articulista: "El álbum salió a la venta en junio de 1954 bajo el título de Anthologie du Cante Flamenco (Ducretet-Thomson, LA 1051-3)" agregando que Roger Wild la presentó en la radio, en octubre de 1954 y que, "a principios de diciembre, la Académie Française du Disque le dio a la obra un Gran Premio." Y concluye Lefranc detallando como la antología, concebida y elaborada en Francia, llegó a ser la Antología de Hispavox:

"La Ducretet-Thomson dejó de existir dentro de la Thomson. Eso tuvo una consecuencia notable: la Hispavox, que era la filial discográfica de EXA, se encontró de un día a otro sin su asociado francés. Así es que, con el paso majestuoso del tiempo y alguna que otra revisión de la historia, una antología francesa se transformó para siempre en la Antología de Hispavox."

Y como remate, apostilla Lefranc que "esa revisión de la historia" debería hacerse "particularmente en las primeras páginas del libreto, con la firma Hispavox, que tal vez podrían merecer una redacción nueva."

Me inclino por pensar que todo sucedió, más como lo narra Lefranc, que como dice Hispavox y los hechos pueden resumirse muy brevemente: los franceses conciben y costean la edición de la antología y Perico el del Lunar es el responsable de elaborar su contenido. Es, más o menos, lo que nos diría Bernard Leblon en 2002. (6)

En España, la Antología tuvo, en general, una acogida muy favorable sin que faltaran algunas voces discrepantes. Así, por ejemplo, en la Revista de Flamencología, de Jerez, se leía: "Editada por la casa Hispavox, mereció el Gran Premio de la Academia Francesa del Disco. Un premio comercial, otorgado por un jurado sin categoría ninguna para discernir sobre un tema tan espinoso y delicado como es el cante flamenco. Aunque, eso sí, aquella antología tuvo el encanto de dar a conocer muchos estilos de cante, ya casi desaparecidos." (7)

Los defensores del cante gitano, sobre todo a partir del final de la década de los 50 del siglo pasado, miraron con desdén y cierto menosprecio la Antología que nos ocupa. Es cierto que, de los nueve cantaores que intervinieron en la grabación, sólo tres eran gitanos: Jarrito, Chaqueta y Rafael

Romero aunque no creo que hubiera, por parte de Perico el del Lunar, ninguna intención discriminatoria.

Otra opinión no muy favorable fue la de Ángel Álvarez Caballero:

"1956 fue un año importante para Pepe el de la Matrona y para el cante flamenco. Fue cuando le llamaron para grabar la Antología de Hispavox, que si bien fue sobrevalorada en aquel momento y hoy nos parece objetivamente mucho menos importante de lo que en principio pudo parecer, tuvo la virtud, sin embargo, de marcar a la discografía unos rumbos nuevos y, evidentemente, fructíferos." (8)

Ángel Álvarez Caballero está en su plenísimo derecho – igual que todo el mundo – a opinar como quiera pero, sin duda, se equivoca en la fecha: a Matrona no le mandaron llamar para esa grabación en 1956 sino en 1953.

Con las fechas de esta antología ha habido a menudo problemas. José Blas Vega – siempre tan riguroso y tan de fiar – la sitúa en un año que no parece el correcto. Dice:

"El año 1955 fue decisivo para la revalorización y el renacimiento del flamenco. Las causas principales fueron la aparición del libro *Flamencología*, de Anselmo González Climent y la grabación de la Antología del Cante Flamenco, conjunto de discos donde aprendieron muchos de los nuevos intérpretes positivos." (9)

Por su parte, Pierre Lefranc se manifestaba así en 1993:

"La Antología del 54 tuvo varios efectos. Sacó el cante de la ruina en que había caído en España misma, y que se puede evaluar en la producción de discos desde 1940. Tomás Pavón había muerto en el 52, Pastora callaba desde 1950. Reinaban Marchena, la ópera flamenca y el fandango de teatro, que se reconoce por su apéndice hipertrofiado. La Antología proporcionó las claves de un repertorio del cante, con todas las garantías de calidad, de seriedad y de homogeneidad que ofrecía Perico. Principalmente, y mucho antes de los Festivales, hizo una promoción decisiva del cante, sacándolo por fin del nivel de percepción en que, durante decenios, una mayoría social dominante, había visto en la cosa flamenca un subproducto infracultural salido de lugares de perdición: a causa de todas esas mujeres provocadoras que se menean y enseñan la pierna – *cosa de gente baja, quincalla meridional.*" (10)

Las manifestaciones a favor de los valores de la antología fueron – y son – muchas. Por ejemplo, la de Génesis García Gómez: "Al recibir el Gran Premio de la Académie Française du Disque, este trabajo discográfico atrajo la atención del mundo todo sobre el flamenco." (11)

Cuenta esta autora que a Fernando Quiñones se le desbordó el entusiasmo cuando tuvo en su poder la Antología: "Sí, Hispavox fue como el tiro que lanza a correr los caballos. Estábamos todos haciendo carpetitas de discos, buscando, hablando, moviéndonos... Existía la inquietud pero la iniciativa de Hispavox, nacida y crecida en Francia, nos dio a conocer un montón de cosas que ignorábamos. Sigue estando muy bien hecha: el tiempo no la ha deteriorado. Nos enteramos de muchos cantes que no conocíamos, de nombres ignorados; teníamos ideas básicas, fundamentales pero nada más.( ) La

Antología de Hispavox es presentada en España en el 58 con el orgullo de haber salvado un arte que se desvirtuaba, *olvidada la solera maciza del cante flamenco de la gran época.*" (12)

Encontramos igualmente palabras de alabanza en Manuel Ríos Ruiz:

"Hay que reconocer una vez más los méritos que para la etapa de la revalorización del cante aportó la Antología del Cante Flamenco, editada por Hispavox en 1954." (13)

El mismo Ríos Ruiz hace en otro lugar un encendido elogio, no sólo de la Antología sino de Perico el del Lunar. Y esto es lo que más interesa ahora porque la Antología es de sobra conocida por todos pero la tarea de Perico está por valorar en su justa medida.

Manuel Ríos se expresaba así:

"Después de la llamada de atención del libro *Flamencología*, hay que registrar otro reclamo significativo en favor del arte flamenco: la edición, en 1954, de la primera Antología del Cante Flamenco, en tres discos, dirigida para la marca Hispavox por el tocaor Perico el del Lunar. Este artista, este singular guitarrista, gran conocedor del mejor cante, llevó a cabo una labor digna de encomio, que no se le ha reconocido en toda su amplitud, pero que hay que catalogarla como de las más relevantes y positivas para la etapa de revalorización. Perico el del Lunar sabía de la necesidad de recuperar estilos en desuso y buscó para ello unos intérpretes idóneos, desde Pepe el de la Matrona a Rafael Romero. La antología discográfica de Perico el del Lunar, con texto glosador de Tomás Andrade de Silva, es un hito capitalísimo en el resurgir del cante flamenco." (14)

Efectivamente: entre los guitarristas de los últimos cincuenta años, Pedro del Valle Pichardo es poco conocido y nada reconocido. Sin embargo, los grandes hombres, aunque no lleguen a ser famosos, siempre dejan huella (por sus obras los conoceréis) y él nos legó dos fundamentales: la Antología que venimos comentando (15) y sus diez años de trabajo (1954 – 1964) en el Tablao Zambra.

El gitanismo en boga a partir del final de la década de los 50, dio un poco de lado a la Antología. Se estimó, esencialmente, el cante gitano y una afluencia masiva de discos grabados por calés inundó el mercado. Discos todos ellos, o casi, buenísimos que pusieron el cante donde debía. Pero no hay que olvidar que los caminos para recuperar ese sitio, los trazó Perico el del Lunar con su Antología. La exaltación de los valores del cante gitano halló su cenit con la publicación, en 1971, del libro *Mundo y formas del cante flamenco*, de Molina y Mairena, auténtica "biblia" de la época.

Y no vayan a interpretarse mal mis palabras entendiendo que no me gusta el cante gitano. Quizás con la única excepción de José Menese, ningún cantaor no gitano me *llega* tanto, tan adentro, como los cantaores gitanos. Los buenos, ¡claro! Que también los hay mediocres y no se debe generalizar. Ser gitano, por sí, no es garantía de origen.

Con el paso del tiempo y a medida que fue reconociéndose la calidad de determinados cantaores no gitanos – Vallejo o Aurelio, por ejemplo – semiolvidados, decreció la estima de la obra de Molina y Mairena. La apari-

ción sucesiva de cantaores jóvenes que venían empujando mucho – Fosforito, Menese, Morente... - hizo que la balanza se equilibrara entre cantaores gitanos y no gitanos. Porque, en realidad, lo que debe importar es que el cante sea bueno, etnias aparte.

A Perico se le censura:

- Que el patrón seguido para confeccionar la Antología fuera de corte casi exclusivamente chaconiano.
- Que de los 9 cantaores escogidos, sólo 3 fueran gitanos.
- Que figurase solamente una mujer.
- Que los cantaores elegidos no fueran ni los mejores ni los más representativos.
- Que faltaban algunos cantes básicos y que, en cambio, sobraban otros.

Quizás no tenga yo una respuesta convincente para todas estas cuestiones pero sí tengo, por supuesto, mi opinión y la voy a dar. En primer lugar, es lógico que Pedro del Valle siguiera a Chacón. Él había sido su último guitarrista y aprendió de Chacón cuanto hay que aprender. Porque Perico sabía de cante cuanto hay que saber también.

Mientras no se demuestre lo contrario, Chacón jerarquizó el cante, lo estructuró y estableció todas las formas y los estilos de que hoy disponemos. No suprimió nada y elaboró muchísimo. Su maestría sigue vigente. Después de él, ¿quién ha creado algo que haya perdurado? Pastora Pavón flamenquizó la bambera y le imprimió la gracia y la donosura que supo darle a cuanto cantaba pero, como cante en sí, poca trascendencia ha tenido la bamba; la colombiana de Marchena tiene más superficialidad y colorido que otra cosa; las galeras del Lebrijano fueron, más que un cante, una denuncia de la persecución de los gitanos y la canastera de Camarón cayó pronto en el olvido cuando de él han quedado otras tantas cosas y, posiblemente, para siempre.

Seguir la pauta de Chacón no fue ni un error ni un partidismo discutible.

En segundo lugar, Perico eligió a los cantaores que quiso pero también – esto no debe olvidarse – a los que pudo. Entre otras cosas, tuvo que escoger entre los que estaban en Madrid entonces. ¿Por qué sólo tres gitanos entre los cantaores? Creo que, simplemente, porque no pudo disponer de más. Revisemos la situación de los cantaores gitanos de aquel momento. Muchos estaban arraigados en sus lugares de origen y de ahí no se movían. Por ejemplo, Talega, en Dos Hermanas; Borrico y Piriñaca, en Jerez; Manolito de María, en Alcalá; Joselero, en Morón; Perrate, Fernanda y Bernarda, en Utrera... Aparte de que, en aquella época, ninguno de los citados eran cantaores profesionales todavía en el sentido de que actuasen en público o tuviesen discos grabados en su haber. Fernanda y Bernarda, además, eran demasiado jóvenes lo mismo que la Perla, Chocolate, Sordera, Agujetas o Terremoto. Entre los cantaores gitanos importantes de entonces quedaban solamente Pastora, Mairena, Caracol, Mojama y Culata. ¿Por qué no participaron? Aparte de que quizás no formaban parte de los cantaores en sintonía con Perico el del Lunar – en todos los aspectos – hubo también otras razones de peso en casi todos los casos. La Niña de los Peines estaba ya retirada;

Mairena andaba enrolado en la compañía de Antonio; Caracol paseaba por España sus espectáculos teatrales, en aquel momento con su hija Luisa; Mojama atravesaba ya un período tristísimo de decadencia, tanto en lo artístico como en lo físico y finalmente, Pepe el Culata. Las razones por las cuales no participó nunca las tuve claras. Estaba en Madrid, en plenitud de facultades (cuando se hacen las grabaciones, tenía 42 años) y era un cantaor extraordinario. Perico el del Lunar Hijo me ha dicho que no hubo motivos personales especiales, de enemistad o algo por el estilo y así debió ser porque, muy poco después, Culata se incorporó al grupo de Zambra que lideraba Perico. Cubiertas ya las soleares por Matrona, la seguiriya por Rafael Romero y no incluyéndose la soleá-bulería en la grabación, quizás no quedaba ningún cante adecuado para Culata. No sé.

La gente dice, a veces, muchas tonterías, cosas a la ligera y sin fundamento. He leído en más de una ocasión que Perico se inclinó por los cantaores que actuaban con él en Zambra entonces. Infundio que se desmorona por sí mismo de inmediato si constatamos las fechas: las grabaciones de la Antología se llevaron a cabo en la primavera de 1953 y el Tablao Zambra no abre sus puertas hasta 1954.

Aparte de que, naturalmente, Perico tuviese sus gustos particulares y sus preferencias, como todo el mundo, creo que eligió lo mejor de lo que había disponible. Marchena no debió interesarle y además, quizás era ya demasiado *figura* entonces. En cuanto a Vallejo, no olvidemos que se encontraba ya – como Mojama – en pleno declive de todo tipo.

Por lo que yo sé, tuvo muchas dificultades para convencer a Matrona para que participara en una grabación comercial. Al parecer, accedió a los requerimientos de Perico atraído por poder cantar las viejas soleares apolás - ya casi olvidades por aquel entonces - ; la liviana y la serrana del Tenazas, estilos todos en la línea del cante de Silverio.

Algunos se han extrañado de que figuren en la Antología dos cantaores, digamos que de poca talla: el Niño de Málaga y Lolita Triana. Victoriano Gamoneda Ballester aparece en la Antología como Niño de Málaga aunque, en realidad, era conocido como Victoriano de Málaga o incluso con el curioso mote de Cogetrenes – o Cojetrenes - . Este hecho me lo confirmó recientemente Pedro del Valle Castro, el hijo de Perico el del Lunar, con quien lo comenté así como otros aspectos relativos al proceso de grabación de la Antología. (Mi agradecimiento desde aquí por la cordial acogida que me dispensó el gran guitarrista.)

Victoriano de Málaga, sin ser un cantaor de primera fila, conocía bien los aires levantinos y, probablemente, era de los poquísimos – si es que había algún otro - que sabía cantar la jabera en 1953.

En cuanto a Lolita Triana, además de buena saetera, aportaba presencia femenina – siquiera fuese mínima – a la Antología.

Si en relación con los cantaores hubo quienes afirmaron que no estaban todos los que debían estar ni debían estar todos los que estaban, ¡no digamos nada con los cantes...! Hoy, transcurrido medio siglo de la revalorización del cante – que se hace debida en gran parte a la Antología – es muy fácil criticar.

Los acontecimientos históricos, sean del tipo que sean, hay que valorarlos siempre encajándolos en su momento y en sus circunstacias. Al enjuiciar la labor de Perico el del Lunar hay que hacerlo también así y no olvidar en qué estado se encontraba el cante en 1953. Tras una larguísima etapa fandangueril, ¿qué cantes se cantaban?, ¿qué cantes estaban en trance de desaparecer?, ¿qué cantes se conocían? De los 33 de la Antología, los "listillos" de turno – que siempre los hay – echan en falta, por ejemplo, el romance o corrido, la carcelera, el taranto, la minera, la bambera, los cantes de ida y vuelta y una mayor gama de fandangos.

Insisto: en una antología de 3 discos, no pueden caber todos los cantes pero es que, además, hay otras razones de peso que justifican su ausencia. Sobre el corrido, dice José Blas Vega: "El romance, como forma flamenca, pasó desapercibido a los flamencólogos y hasta 1960 no adquirió su nomenclatura, siendo un tema desconocido y poco tratado." Y prosigue comentando que, los que aparecen en la Magna Antología que él preparó, fueron grabados en el Puerto de Santa María en 1971. (16)

Reclamar la presencia de la carcelera es tener ganas de criticar con acritud. Si se incluyen la toná, la debla y el martinete, ¿resulta imprescindible también la carcelera? ¿No es la carcelera simplemente una toná con letras alusivas a la cárcel?

Considerando la época en que se graba la Antología, bastante hizo Perico con desvelar con precisión la existencia de unos cantes prácticamenmte desconocidos entonces. Y no se crea que exagero: ¿quién los cantaba a mitad del siglo XX? La debla, Tomás Pavón y pare Vd. de contar. Y de cantar. En cuanto a las tonás en general, Manuel Ríos Ruiz nos dice que, después de escuchar cerca de tres mil placas de pizarra grabadas en la primera mitad del siglo XX, encontró sólo siete. (17)

Después de lo visto, ya es algo – muchísimo, podría decirse – que en la Antología figurasen tres variantes de cantes "a palo seco".

También hay los que denuncian la omisión del taranto. Sin que nadie se vaya a escandalizar, taranta y taranto son un mismo cante con diferente toque. Entendiéndolo así, Perico debió optar por incluir sólo la taranta.

Algo parecido debió ocurrir con la minera. Los que auspiciaron los contenidos de la obra – con el tocaor jerezano a la cabeza – debieron interpretar que los cantes levantinos quedaban suficientemente representados con la presencia de la cartagenera y la taranta. Habría que añadir también, para los menos versados, que la minera era un cante prácticamente desconocido por aquel entonces, que cobró auge sólo a partir del nacimiento del Festival del Cante de las Minas en La Unión, en 1961.

Sobre la versión flamenca de la bambera se puede decir que es una creación moderna, realizada por la Niña de los Peines. Según Manuel Bohórquez, la grabó en 1950, en compás de fandango aunque luego, a partir de la versión de Naranjito de Triana, se desarrolló en el de soleá. (18) En 1953 apenas si se conocía y no se estimaba en absoluto.

Saliendo de una época saturada de fandangos, fandanguillos y lacrimógenas guajiras y milongas, resulta razonable comprender que Perico

el del Lunar deseara escapar de tales ecos y que obviara su inclusión en la Antología.

No debemos interpretar por eso que Pedro del Valle pretendiera adoptar una postura más o menos cerrada o intolerante, aplicando los criterios más estrictos de la llamada "pureza." En absoluto puesto que incluyó dentro de los estilos seleccionados, algunos que, los más recalcitrantes, no admitieron entonces, ni incluso admiten hoy, como válidos dentro del acervo flamenco.

Por otra parte, tampoco se trataba de hacer una exposición exhaustiva de todos los cantes, de ahí que quedasen fuera algunos de valía dudosa o al menos, discutible. Por eso no aparecen, por ejemplo, la rumba, el garrotín, la farruca o los campanilleros a pesar de la entidad flamenca que imprimió Manuel Torre a estos dos últimos estilos.

Se puede afirmar sin ningún temor que la aparición de la Antología supuso la fijación y el establecimiento de los cantes con solvencia; de los que habían sido y de los que tenían que ser. Completaba un panorama y establecía una situación reivindicando la existencia de unos estilos totalmente amenazados del peligro de extinción.

Para los que deseen tener una información pormenorizada de todos los cantes de la Antología, recomiendo que consulten el artículo de Pierre Lefranc aparecido en la revista "Candil". (19) Ahí encontrarán explicación y comentarios más que suficientes.

Como siempre, los más timoratos se escandalizaron de la inclusión de determinados cantes considerándolos no dignos de figurar en una antología seria. Las sevillanas, por ejemplo. Bueno será, sin embargo, escuchar a Enrique Morente, hoy que tan alta estima se tiene de cuanto dice y hace el granadino. Hablando de Bernardo el de los Lobitos, decía:

"Si cantaba unas sevillanas, no se podían cantar mejor; que cantar por sevillanas es uno de los cantes más difíciles que hay. Como solista, es tan difícil como el que más. Cantar por sevillanas con arte y en plan solista, es como el más difícil cante que haya." (20)

Es indudable que Perico el del Lunar, al elaborar esta antología, no sólo dio a conocer algunos cantes casi desconocidos sino que los salvó del peligro de desaparición que les amenazaba. Claro que este temor de que algunos cantes se deterioren o desaparezcan, ha existido desde siempre. Ya en 1881, hablando de las tonás, comentaba Demófilo: "De ésas que no se encuentra hoy ya en el mundo quien las cante por un ojo de la cara."

O esto otro : "Estos cantes, tabernarios en origen y cuando, a nuestro juicio, estaban en su auge y apogeo, se han convertido hoy en motivo de espectáculos públicos. Los cafés, último baluarte de esta afición, hoy, a nuestro juicio, contra lo que se cree, en decadencia, acabarán por completo con los cantes gitanos." (21)

De entonces para acá, muchísimos han sido los cantaores, los tratadistas y los simples aficionados que se han manifestado en términos similares. Y me resulta especialmente llamativo lo que decía Georges Hilaire, comentando la Antología de Ducretet-Thomson:

"El guitarrista Perico el del Lunar, responsable de esta obra, confiaba a

uno de sus iniciadores, el pintor Roger Wild, que el arte flamenco se había deteriorado seriamente al pasar de la familia a la taberna." (22) O sea, que para Demófilo el auge y el apogeo están en la taberna. Perico el del Lunar va más allá y considera, que al hacerse tabernario, es un arte ya depauperado, desprovisto de las esencias que atesoraba en el seno de las familias. Cabría preguntarse: y antes, al entrar en la familia, procedente de no se sabe bien dónde, ¿se deterioró también el cante? El núcleo original y embrionario, puro si puede decirse, ¿fue la familia?

No voy a entrar ahora en eso. Solamente quiero manifestar que, en mi opinión, Perico el del Lunar llevó a cabo una tarea portentosa. Lanzar malos augurios o vaticinar desapariciones sólo sirve para incrementar la incertidumbre. Lo positivo es construir y dar soluciones. Como hizo el jerezano que nos legó una joya valiosísima con su Antología. Y digo "su" Antología porque, aunque sea conocida por todos como la Antología de Hispavox y aunque resulte incuestionable que la idea surgió en Francia y que fueron los franceses los que impulsaron y costearon la publicación, lo cierto es que la confección, la selección de contenidos y la responsabilidad artística de la misma corresponden exclusivamente a Perico el del Lunar. Esto se ha dicho poco y con voz queda. Hora es ya de que se airee en alta voz.

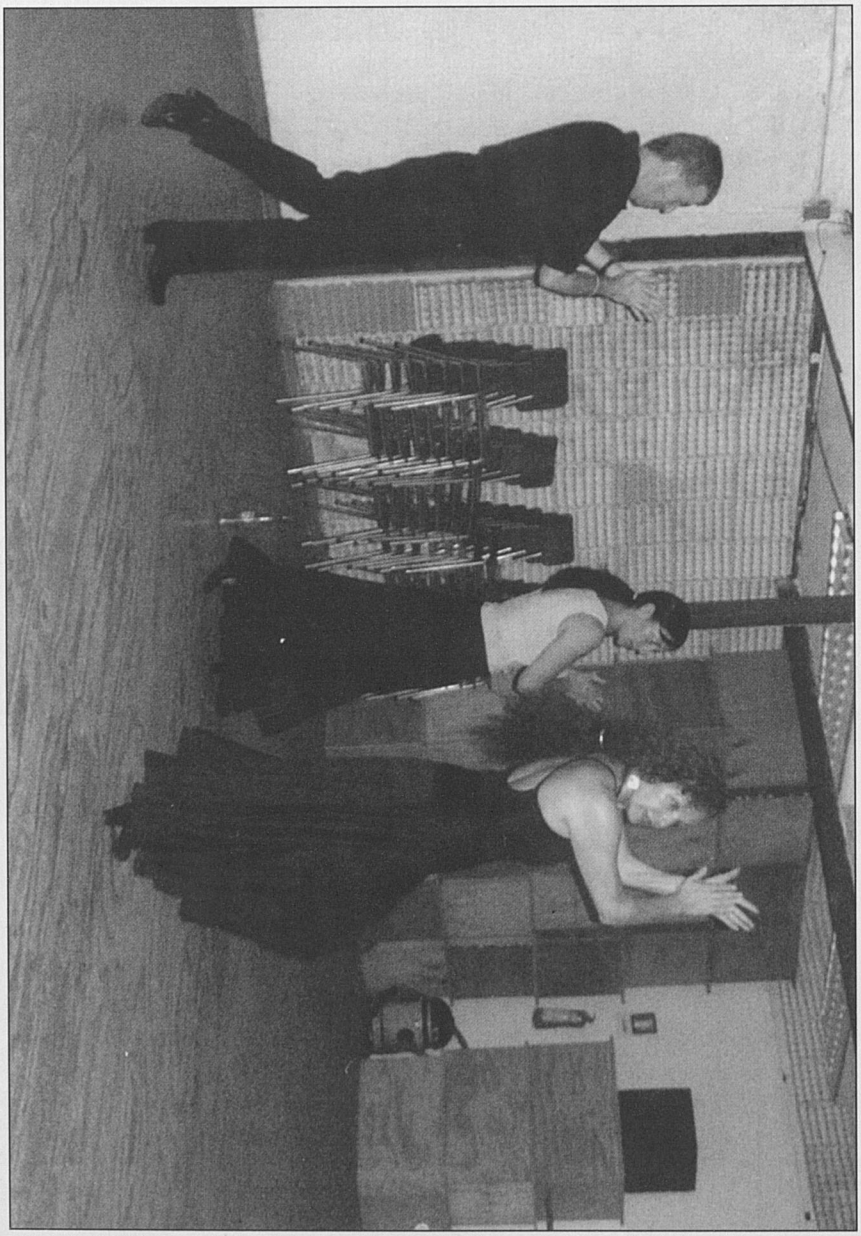
Jerez es, como ninguna otra ciudad, cuna de artistas flamencos. Y en su seno nació también el hombre que, estando el cante como estaba, lo encauzó "por derecho" y para siempre.

NOTAS.-

1) Ricardo Molina, "Misterios del Flamenco", Sagitario, Barcelona, 1967.
2) Antonio Mairena y Ricardo Molina, "Mundo y formas del cante flamenco", Al-Andalus,Sevilla, 1971.
3) Miguel Manzano Alonso, "Los orígenes musicales del Flamenco", Actas del XXI Congreso de Arte Flamenco, París, sept. 1993.
4) Pierre Lefranc, "Roger Wild y la génesis de la Antología de 1954", Revista "Candil" nº 146, 2004.
5) José Luis Ortiz Nuevo, "Las mil y una historias de Pericón", Ed. Demófilo, Madrid, 1975.
6) Bernard Leblon, "El Flamenco en el ámbito francés", Revista "Candil" nº 135, 2002.
7) "Algo sobre las antologías", Revista de Flamencología nº 1, Jerez, 1995.
8) Ángel Álvarez Caballero, "Hª del Cante Flamenco", Alianza Editorial, Madrid, 1981.
9) José Blas Vega, "Temas Flamencos", Editorial Dante, Madrid, 1973.
10) Pierre Lafranc, "París 1954-60, los años del resurgimiento del cante", Actas del XXI Congreso de Arte Flamenco, París, sept. 1993.
11) Génesis García Gómez, "José Menese. Biografía Jonda", El País-Aguilar, Madrid, 1996.
12) Ibidem.
13) Manuel Ríos Ruiz, "Ayer y hoy del cante flamenco", Ediciones Istmo, Madrid, 1997.

14) Manuel Ríos Ruiz, "Historias y teorías del cante jondo", Taller El Búcaro, Madrid.
15) Además de la Antología de Hispavox, Perico el del Lunar es igualmente responsable de la de Orfeón, de la de Telefunken y de una serie de discos bajo el sello La Boîte à Musique.
16) José Blas Vega, "Magna Antología del Cante Flamenco", Hispavox, Madrid, 1982.
17) Manuel Ríos Ruiz, obra citada en nota nº 13.
18) Manuel Bohórquez Casado, "La Niña de los Peines en la Casa de los Pavón", Signatura Ediciones, Sevilla, 2000.
19) Pierre Lefranc, "La Antología de 1954 : los cantes", Revista "Candil" nº 147, 2004.
20) Enrique Morente, "Aurelio, Bernardo, Matrona : cien años hace", Ministerio de Cultura, Cumbre Flamenca, Madrid, 1987.
21) Antonio Machado y Álvarez, "Colección de cantes flamencos recogidos y anotados por Demófilo", El Porvenir, Sevilla, 1881.
22) Georges Hilaire, "Initiation Flamenca", Éditions du Tambourinaire, Paris, 1954.

La Antología de Perico el del Lunar, editada por Hispavox.



El baile actual demanda una preparación física y artística enorme, donde la expresión corporal es muy importante. Foto: Plaza

LA NUEVA CONCEPCIÓN DEL BAILE FLAMENCO

RAFAEL LORENTE HERRERA
COLABORADOR

Durante los días en los que se celebró el Festival de Jerez de 2006, un numeroso grupo de bailaoras se estuvieron moviendo de un barrio para otro, de academia en academia buscando dónde bailar; con quién ensayar, estudiar o entrenarse, etc.... Nada más verlas se les percibía una actitud rayana en la competitividad. Tenían una forma de estar y de moverse con la que nos transmitían sus energías, las que dimanaban de una excelente condición física por lo que era fácil deducir que todas ellas eran miembros de la nueva concepción del baile flamenco.

Como decimos, viajan hasta Jerez para compartir una especie de desafío personal y aquí se encuentran con otras bailaoras, formando un nutrido grupo de profesionales que con muchos años de trabajo en sus cuerpos, lo que más desean es incorporarse a un curso intensivo de baile o de entrenamiento privado. Para ello, buscan una profesional con un alto nivel que las dirija. En esta ocasión solicitaron la ayuda de la bailaora jerezana Mercedes Ruiz, la que les impartió sesiones privadas de entrenamiento que llevaban a cabo 3 veces por semana, con una duración de 3 horas cada sesión. Es fácil comprender que la profesional elegida, no sólo ha de tener buenas facultades y conocimientos, sino que ha de ser autoexigente para que por ende lo sea con las personas que conformen su grupo. Debido a la diferente preparación y condición física de cada una de ella, el desafío al que se enfrentaron fue enorme, ya que aunque todas tienen muchos años de baile en sus cuerpos, no todas venían lo mismo de entrenadas, pues la mayoría son dueñas o profesoras de academias cuyas obligaciones docentes les habían impedido estar en la condición óptima para poder incursionar en el «baile flamenco de hoy». No obstante, sólo hicieron falta unos días para adaptarse, y la experiencia, aunque fue muy dura, también fue muy beneficiosa.

¿A qué nos referimos cuando hablamos del baile actual? ¿Cuál es el baile flamenco de hoy? La respuesta no es otra que: el baile flamenco de hoy tiene mucho de danza, su coreografía está basada en su mayoría en la expresión corporal, por lo que demanda unas exigencias físicas enormes, en las que no solamente es necesario poseer un gran virtuosismo en el taconeo, sino que hay que tener un dominio total del cuerpo, brazos, etc... No significa por

tanto apenas nada que la bailaora baile bien. Ya no es como antes que el baile estaba basado en los pies. Ya sabemos que tanto los pies como los brazos, tiene que ir en perfecta conjunción y armonía, pero para definirlo mejor podríamos decir que en el «baile flamenco de hoy», todo eso tiene que ir acompañado con un gran virtuosismo en la expresión corporal, o sea que: en esta versión actualizada del baile flamenco no tienen nada que hacer una bailaora gorda o un bailaor con falta de preparación física, porque para interpretar las versiones coreográficas de determinadas obras y personajes hay que estar verdaderamente preparado; no solamente en el conocimiento del baile, que obviamente hay que tener, sino en la extraordinaria condición física que para dichas interpretaciones se requiere. Si el lector se fija, en ningún momento he hecho alusión a la presencia del duende, ya que en el baile flamenco de hoy este personaje marcha por otros derroteros. Aquel que tan mágicamente Tia Juana la del Pipa hacía emerger del escueto espacio de una losa no está al alcance de cualquiera. No obstante y a favor de las nuevas intérpretes hay que señalar que con las virtudes antes descritas ellas tratan de que aparezca el duende porque creen que este se encuentra en el denodado esfuerzo que realizan. Para ello, demandan clases en las que les enseñen cómo expresarse por estos dos caminos; quieren conocerlo todo, la versión más ortodoxa y la más técnica y virtuosa hoy, adobada de expresionismo.

A todas ellas, la mayoría maduritas, entre 30 y 55 años se les advertía un espíritu inquieto y una arrolladora personalidad que contrastaba con sus edades. No cabe duda que era la condición física la que les imprimía las energías propias de bailaoras llenas de juventud. Debido a ello, estas extraordinarias mujeres llegan a poseer un inusitado virtuosismo en todas las facetas del baile actual, es decir: llegan a dominar tanto el taconeo y el braceo así como a tener gran soltura y facilidad para la expresión corporal, con los que consiguen transmitir cualquier sentimiento a través de gestos, posturas y pasos de bailes que, perfectamente coordinados van siendo interpretados dentro de la coreografía diseñada para la obra elegida.

Estas bailaoras actuales «todo terreno», pueden hacer lo que quieran con sus cuerpos, tienen un punto de atleta que les permite ejecutar ejercicios y movimientos casi de acróbatas circenses. Algunas de ellas provienen del ballet, otras hacen ciclismo o fitness y, asómbrense, una de ellas tenia 12 años de artes marciales; obviamente esta preparación les sirvió de gran ayuda para sobrevivir dignamente la «paliza» de un mes de entrenamiento en Jerez, con la gran preparadora que es la bailaora Mercedes Ruiz.

Era significativo verlas al finalizar las duras sesiones, cómo sacaban de sus bolsas y mochilitas las bebidas isotónicas y barritas energéticas con las que reponían las pérdidas de minerales y electrolítos~ y digo significativo por la importancia que estas profesionales dan a su alimentación para así obtener el máximo rendimiento de sus cuerpos; en suma, por el conocimiento y cultura que en todos los órdenes es necesario tener para soportar ese nivel de baile o actividad física. Tengamos en cuenta que el cuerpo no funciona por casualidad, que si se le exige tanto como lo hacen estas profesionales, es

porque ellas colaboran suministrándole, en contrapartida, los nutrientes adecuados para que éste reaccione apenas se le solicita el más mínimo esfuerzo. Suavemente en los pasos lentos y cadenciosos de las melodías más armoniosas y sutiles, como en los movimientos más explosivos, donde las bailaoras o cuerpos de baile al completo recorren la corbata del escenario con exultante vigor y fuerzas al ritmo trepidante de compases y contratiempos.

Que surtan o no el efecto en el aficionado cabal ya es otra cuestión, pero lo que es innegable es que, para optar o formar parte de las compañías de baile que hoy aparecen en los escenarios de los circuitos internacionales con una o dos interpretaciones diarias, hay que tener una gran forma fisica, condición que se adquiere con esfuerzo y sacrificio cada día en el estudio y, por supuesto, cuidando todos los aspectos que tamaña actividad necesita.

Pasaron los tiempos de los artistas a medias, sin rigor ni disciplina, más bien aficionados de tabanco, cantaores y bailaores de juergas, bautizos y borracheras. Llegó la hora de los profesionales de verdad, aquellos que tienen asumido que el medio de vida que han elegido es una actividad artistica y por ello, como otra cualquiera, requiere una dedicación y una disciplina,habiendo que acudir cada dia a los estudios a ensayar con ilusión y energía, a darlo todo, a preparar las próximas obras coreográficas con la mayor ilusión y por tanto aplicación y esfuerzo. De esta forma, los que asi lo tienen conseguido y asumido, entrenan sus cuerpos diariamente procurándose el descanso reparador y la alimentación adecuada, manteniéndose esbeltos y flexibles, no faltando un solo día a los estudios y estando en cualquier momento dispuestos a hacer las maletas para poner en escena cualquiera de las interpretaciones ensayadas.

Pero volviendo de nuevo a esas magníficas profesionales que de tan dispares lugares del mundo vienen a Jerez a tomar clases particulares y que son dignas de admiración, hay que decir que un gran porcentaje están casadas y tienen familia a la que cuidan desde la distancia (miles de kilómetros) y la mayoría tienen academias, las que dejaron en manos de alumnos aventajados con las que se comunican y alientan desde «la capital del baile», a la que vienen ilusionadas, sabedoras de que merecerá la pena el sacrificio ya que, a su vuelta, se incorporarán nuevos alumnos pues los viajes a Jerez aumentan la reputación del profesorado, lo que garantiza un volumen y fidelización de alumnado aportándole mayores ingresos económicos, etc.

Por otro lado, todas refieren que aunque el recuerdo y la nostalgia es permanente, los momentos compartidos con el resto de las compañeras son enormemente confortantes que, junto a los conocimientos adquiridos, las llenan de estimulos para seguir dándole batalla a la vida y asi recobrar fuerzas y esperanzas de volver a repetir la hermosa experiencia de visitar de nuevo Jerez; esa ciudad que ha hecho aflorar en ellas los más grandes sentimientos que el baile flamenco provoca.

CATEDRA DE FLAMENCOLOGIA Y ESTUDIOS FOLKLORICOS ANDALUCES

Y

FEDERACION LOCAL DE PEÑAS FLAMENCAS

FIESTAS DE LA NOCHEBUENA DE JEREZ

PATROCINADAS POR LA

COMISION DE CULTURA DE LA EXCMA. DIPUTACION PROVINCIAL

JEREZ DE LA FRONTERA, 16 A 24 DICIEMBRE 1980

Programa de las zambombas de 1980, organizadas por la Cátedra de Flamencología y las peñas flamencas jerezanas. (Archivo Cátedra)

LA IMPORTANTE LABOR PIONERA DE LA CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA, EN LA RECUPERACIÓN DE LOS ROMANCES Y COPLAS TRADICIONALES DE LA NOCHEBUENA DE JEREZ

F. M. NÚÑEZ TROPEDANO
COLABORADOR

Se ha hablado y se ha escrito mucho sobre la recuperación de nuestros villancicos, sobre de qué manera, como y quienes fueron los que recuperaron la antigua tradición de las zambombas y coplas de la Nochebuena de Jerez, perdidas durante un largo número de años, sin que el pueblo jerezano tuviera, entonces, conciencia de que existía tamaña riqueza, abandonada totalmente, y sumida en el más lamentable olvido, hasta que la Caja de Ahorros de Jerez no empezó a divulgarla en una admirable colección discográfica, cuyo relevo asumió Caja San Fernando, para entregarnos ya, en las presentes Navidades, la trigésimo cuarta edición, y aún con ánimo de continuar, durante muchos años más.

Nuestro colaborador y buen amigo, Rafael Lorente, en un artículo en la prensa local, atribuía la paternidad de la idea a nuestro director Juan de la Plata y, en un programa de la televisión local, se llegó a decir que, además de Parrilla de Jerez, director del coro que ha realizado la mayoría de las grabaciones, para la colección de la Caja, en la importante misión de rescate «han intervenido también otras personas». Perteneciendo la mayoría de ellas, a la Cátedra de Flamencología. Al menos, en sus comienzos, cuando todo el campo estaba aún por abonar.

Como estamos en las fechas propicias para las zambombas, y ya están celebrándose muchas de ellas, desde finales de noviembre, nos ha parecido más que oportuno traer aquí la pequeña historia de cómo surgió esa misión rescatadora que, por lo visto, a estas alturas, no cabe duda que fue un gran acierto, a la vista del auge que, en nuestros días, han vuelto a tener estas fiestas jerezanas y nuestros villancicos que hasta se exportan, con inusitado éxito, a otros lugares, incluso a la capital del reino; amén de que, por lo visto y oído, hasta nos copian e imitan, en letras y música, otros coros foráneos, extraños a la tradición jerezana.

Pues, para tratar de responder a esa pregunta que algunos se hacen, de cómo se recuperaron nuestros villancicos, les diremos que esto fue debido a que llegó un momento, a partir de la entrada de la televisión en los hogares jerezanos que, en pocos años, ésta sustituyó a las zambombas y a nuestras «coplas de Nochebuena», como siempre así se llamó aquí a los villancicos; tal vez porque estos, los villancicos, fueran cantos de villanos y los jerezanos nunca lo fuéramos, ya que Jerez fue siempre ciudad y nunca villa, según recogen los documentos de nuestra historia. Lo cierto es que estas fiestas fueron desapareciendo, hasta quedar olvidadas por completo. Y pensando en tan lamentable olvido, observando que, un año y otro, dicha tradición no se recuperaba, ni en las casas de familia, ni en los patios de vecindad, ni en peñas, ni en sociedades recreativas, la dirección y miembros de la Cátedra de Flamencología estimaron que era llegado el momento de hacer algo, para recuperar nuestras viejas y hermosas fiestas populares de zambombas y sus coplas de la Nochebuena de Jerez.

Para ello, se comenzó organizando, en el año 1978, un pequeño coro de cantores que actuó en el tablao de la Cátedra, en calle Quintos, donde teníamos entonces nuestra sede social, repartiendo entre el público pestiños, polvorones y sus correspondientes copitas de vino y anís, al tiempo que le ofrecíamos las coplas que habían sido las más populares, como el «Tin tin Catalina», «Mare a la puerta hay un niño», «Si el río de Cartuja, güi, güi, güi», «En el portal de Belén / hay un cochino colgao» y otras del más jerezano acervo tradicional.

Muchas de esas coplas las rescatamos de nuestros propios recuerdos y de voces del entorno familiar. Para otras, nos asesoramos hablando con quienes aún las guardaban en su memoria, como auténticas reliquias. Entre otros amigos y amigas, que se prestaron a ser nuestros informantes, recordamos las grabaciones que le hicimos, en una auténtica labor de investigación de campo, al famoso aficionado flamenco Dieguinchi Moreno Iglesias, al maestro de baile Cristóbal el Jerezano, al torero-poeta Pepillo y a su anciana madre, doña Lucía Moreno, a cuya casa en Icovesa fuimos a grabarle una noche; así como al cantaor Diego Vargas; recogiendo también letras facilitadas por un buen aficionado llamado Jesús González y otros informantes cuyos nombres sentimos no recordar. También fuimos unas Navidades a Arcos, grabando directamente varias zambombas familiares, en patios y corrales de vecinos. Todos nuestros informantes sabían infinidad de letras y todos colaboraron muy gustosamente. Esto nunca se dijo, pero ahora es el momento de dar a Dios lo que es de Dios y al cesar lo que es del César. Así se recuperó una tradición que estaba totalmente perdida. Aún conservamos las cintas, en el archivo sonoro de la Cátedra de Flamencología.

A la vista del enorme éxito que tuvimos con aquella primera experiencia, volvimos a repetirla en años posteriores, siempre con el mismo rotundo éxito. Ocurriéndosenos entonces, en la Navidad del año 1979, que podríamos hacer la que titulamos Misa de Gallo Flamenca de la Nochebuena de Jerez, idea que expusimos una noche a nuestro querido amigo Manolo

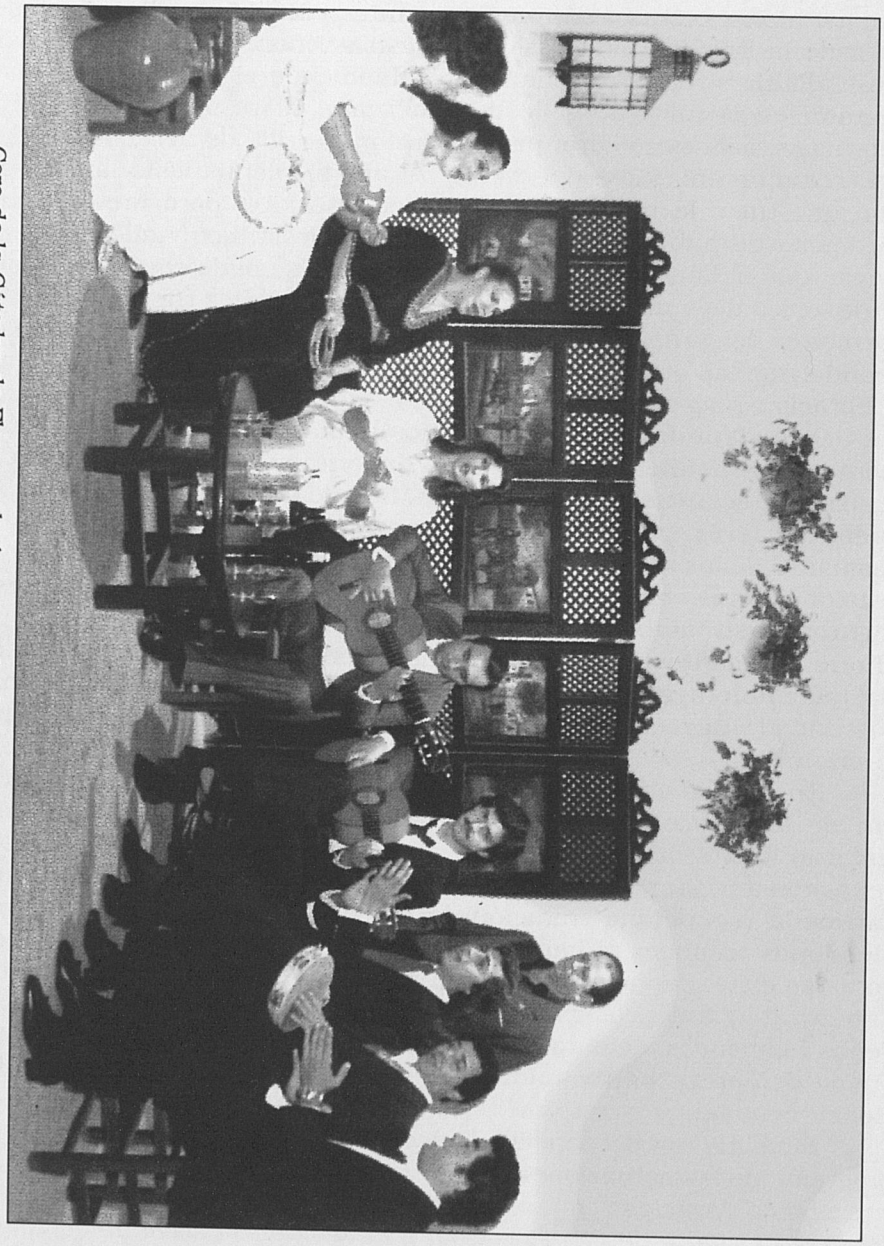
Parrilla, director de nuestro coro, quien la acogió con verdadero entusiasmo, proponiéndole que se encargase él de adaptar las distintas partes de la misa a las más conocidas melodías de nuestro Cancionero de la Navidad, lo que así hizo, efectivamente, con enorme acierto, hablando entonces con el prior de la Basílica Santuario de Nuestra Señora de la Merced, para que fuese allí el estreno de dicha misa , obteniendo el oportuno permiso para cantarla en la misa de gallo de aquél año. El resultado sería otro éxito enorme para nuestro coro, para su autor, Parrilla de Jerez y para la Cátedra, como organizadora del evento. Al año siguiente, vista la gran aceptación que tuvo, la quisimos celebrar en Santiago, pero fue tal la masiva asistencia de público que abarrotó dicha iglesia, ocupando hasta el altar mayor, que ni la misa ni la actuación del coro se pudo comenzar hasta muy tarde, cerca de la una de la madrugada, y eso tras los ruegos del señor cura párroco y del propio Parrillà, como director del coro, para que la gente abandonase las gradas del altar mayor y dejase espacio suficiente para la celebración religiosa.

A la vista de que el público nos había desbordado, de forma totalmente imprevisible, en un proyecto de tanto sentido religioso, la Cátedra desistió de seguir celebrando dicha Misa de Gallo Flamenca de la Nochebuena de Jerez, para evitar así tener que vernos envueltos en un nuevo desmadre de los asistentes; aunque el maestro Parrilla la llevaría, en dos ocasiones más, creemos, a la iglesia de Los Descalzos y no estamos seguros de si, también, a la propia Catedral. Al menos, ese era el proyecto que había. Después dejaría de hacerse, fallando nuestros deseos de que se hubiera grabado en disco, para que hubiese quedado, para la posteridad, un recuerdo permanente de una idea muy bonita y totalmente original.

En esta labor de recuperación de nuestro folclore navideño, la Cátedra de Flamencología siempre se había encontrado sola; actuando en solitario; hasta que decidimos de involucrar, de una vez por todas, a las peñas flamencas, para que ellas fuesen el motor que llevase a los distintos barrios la recuperada tradición de nuestras coplas de Nochebuena; poniéndonos entonces al habla con las existentes en dicha fecha y aceptando todas ellas, hasta el punto de que del 16 al 24 de diciembre de 1980, la Cátedra de Flamencología, con la colaboración de la Federación Local de Peñas Flamencas, celebramos las que denominamos «Fiestas de la Nochebuena de Jerez», patrocinadas por la Comisión de Cultura de la Diputación Provincial.

En el interior del sencillo díctico, que se editó con este motivo, junto al programa de las actuaciones, se insertaba el siguiente texto, invitando a los jerezanos a participar en las fiestas:

«La Cátedra de Flamencología y la Federación Local de Peñas Flamencas, con el patrocinio de la Comisión de Cultura de la Excma. Diputación Provincial, se unen a la conmemoración de la Navidad, con la acostumbrada alegría de nuestro pueblo, invitando al mismo a celebrar con nosotros, en paz y felicidad, las clásicas fiestas de la Nochebuena de Jerez, al estilo flamenco



Coro de la Cátedra de Flamencología que grabó los primeros discos de la colección «Así canta nuestra tierra en Navidad».

de nuestros mayores, para que nunca desaparezcan estas entrañables tradiciones de la música popular de nuestra tierra.

Nuestras entidades estarán abiertas a todos cuantos quieran participar en estas fiestas, con nuestros cantes y nuestros villancicos, deseando fervientemente que estas fiestas de la Nochebuena de Jerez, tengan una familiar prolongación en cada patio de vecindad y en cada hogar jerezano».

Las siete peñas flamencas colaboradoras en esta idea, que existían entonces, de las cuales tres ya desaparecieron, fueron las siguientes: «Buena Gente» de la plaza San Lucas 9, la extinguida de «Los Cabales», en la carretera de Cortes, km. 2'500; la de José Vargas «El Mono», en calle Argüelles 17; la de «La Bulería» en calle Baro 2; la Peña Flamenca Jerezana, en calle de la Merced 12; la de «El Garbanzo», en calle Santa Clara 9; y la de «Los Cernícalos», en su antigua sede de la avenida San Eloy (Estancia Barreras) 2.

Las actuaciones culminarían con la Misa de Gallo Flamenca, dirigida por Parrilla de Jerez, en el templo parroquial de Santiago; como ya anteriormente hemos referido.

Al año siguiente, la Cátedra siguió celebrando la Nochebuena, en sus locales de la calle Quintos num. 1, mientras que las peñas ya empezaban a caminar solas en el mismo afán recuperador, con sus propios coros. Y, en 1982, el coro del aula de folklore andaluz de la Cátedra, graba el disco «Así canta nuestra tierra en Navidad», primero de la colección de la Caja de Ahorros de Jerez, que posteriormente continuaría, hasta nuestros días, la Caja San Fernando. Dos discos más serían grabados por el mismo coro de la Cátedra, el cual haría en las tres ocasiones citadas, sendas giras de actuaciones por numerosos pueblos de la provincia de Cádiz, llevando a cada uno de ellos la alegría y la tradición de nuestros romances y de nuestras viejas coplas de Nochebuena, entre las que nunca faltaron las bulerías festeras alusivas a la Navidad.

Así fue, de esta manera, y con estos mimbres, como la Cátedra de Flamencología recuperó para Jerez una de sus más hermosas tradiciones, la de las zambombas y sus viejas y entrañables coplas de la Nochebuena.

POESIA

A una Virgen

ANGEL GANIVET (1)

...»los sones de la guitarra.»

Una Virgen, la más bella,
tengo yo, de fina talla,
y voy a ponerle al pie,
como ofrenda una guitarra.

La guitarra, de oro puro;
las cuerdas, hilos de plata;
los trastes, de pedrería;
y las clavijas de nácar.

Cuando los ángeles bajen
la tocarán con sus alas
y alegrarán a la Virgen
los sones de la guitarra.

(1) El poeta Angel Ganivet, nació en Granada en 1862- otros citan el año 1865 - y murió en Riga (Letonia), en 1898.
Licenciado en Filosofia y Letras, archivero, diplomático, ensayista... Su fama como pensador es universal. Fue precursor de la Generación del 98. Dejó escritas algunas poesías, de entre las que damos a conocer este pequeño y delicado poema.

RESEÑA

DE LIBROS, DISCOS, Y DVD DE FLAMENCO

POR BORDÓN

LIBROS

«CRISTINA HOYOS, GRACIAS A LA VIDA». JUAN MANUEL SUÁREZ JAPÓN

Editado por la Fundación José Manuel Lara, en su colección «Vidas escritas», nos llega este apasionante trabajo biográfico, en el que la gran bailaora Cristina Hoyos nos cuenta su vida, que el catedrático Juan Manuel Suárez Japón transcribe y comenta con apasionamiento, admiración y estilo de buen prosista.

El libro se abre con el magnifico prólogo que le ha puesto el jerezano, José Manuel Caballero Bonald, poeta, escritor y flamencólogo, y recorre toda la vida de esta gran artista sevillana, desde su largo aprendizaje del baile, hasta llegar a la más alta cima de su arte, dando gracias a la vida, tras haber podido abrir en su Sevilla natal el primer Museo del Baile Flamenco del mundo. «Un centro – como la propia artista dice – en honor del baile y de los muchos artistas que lo hicieron grande en España y fuera de España» y que, gracias a su generosidad, no es ni quiere ser, únicamente, el museo de Cristina Hoyos, la primerísimo figura del baile flamenco de Andalucía, premio nacional de la Cátedra de Flamencología a toda una vida dedicada al baile, entregada con amor y apasionamiento a su arte.

Después de haber bailado en los mejores tablaos y en los más grandes teatros del mundo, de haber hecho cine y de haber sido pareja artística de Antonio Gades, considerado el más grande bailaor de los últimos tiempos, Cristina Hoyos, en el cenit de su brillante y triunfal carrera artística como bailadora y coreógrafa, dirige ahora el Ballet Flamenco de Andalucía, al frente del cual aún tiene mucho que decir.

El autor de la biografía de Cristina Hoyos, después de numerosos trabajos sobre el tema flamenco, que tan bien conoce, suma ahora a su obra este otro, fruto de una serie de conversaciones íntimas con la gran bailaora.

«ALCALÁ DE LA SOLEÁ, UN MUSEO ABIERTO». MANUEL MARTIN MARTIN

Preciosa y apabullante colección de datos, completísima obra del critico sevillano, Manuel Martín Martín, que Ediciones Giralda ha puesto en la calle, coincidiendo con el XXXIV Congreso Internacional de Arte Flamenco, celebrado recientemente en la Alcalá de Joaquín el de la Paula y de otros tantos grandes artistas del flamenco, muchos de ellos desconocidos de los aficionados, todos ellos rescatados ahora por este gran investigador que es el incan-

sable y prolífico Manuel Martín Martín, en un volumen profusamente ilustrado, con más de seiscientas páginas y preciosamente presentado.

Este fabuloso «museo» literario, tan acertada y tenazmente construido por Manuel Martín Martín, para honra y gloria del cante y los grandes artistas flamencos de Alcalá de los Panaderos, lo divide su autor, en antesala y doce salas, a través de las cuales vamos atravesando distintos paisajes con figuras, presentes en las viejas ventas y tabernas, peñas flamencas y otros lugares de culto, entre los que destaca la célebre Venta de Platilla, donde entre otros muchos cantes, asentara su reino la vieja soleá de Alcalá y su trono Joaquín el de la Paula, máximo exponente de la pléyade de buenos cantaores alcalareños, entre las que fueron y son inolvidables voces, las de Agustín Talega, La Roezna, Juan Barcelona, Algodón, Bernardo el de los Lobitos, Manolito el de María y tantos otros, destacando entre las últimas promociones flamencas de Alcalá ese gran bailaor que es Javier Barón, maestro de la elegancia en el braceo a compás.

Las salas de este «museo» no tan imaginario, porque es un museo aún vivo, una vez traspasados los viejos paisajes flamencos, nos llevan a conocer a los que el siglo XIX vieron nacer, a Joaquín el de la Paula, al de los Lobitos, a Manolito María, a los que aparecieron en la primera mitad del siglo XX, al gran Barón, medalla de oro de su tierra natal, y a nuevas voces de este tiempo, conociendo de paso la historia del festival que lleva el nombre del inmortal Joaquín, a famosos alcalareños foráneos, a personajes con compromiso; y culminar la extensa obra con las rutas sonoras que parten de Alcalá, rindiendo de paso un cálido y sentido homenaje a un alcalareño de pro, gran conocedor de todas estas historias, como fuera el admirado y querido Manuel Ríos Vargas. Y sobre todo, por encima de todo, reinando en todo el extenso contenido de este colosal museo abierto, por el que felicitamos muy sinceramente a su autor, la madre soleá, reina y señora de todos los cantes matrices.

«ARDIENDO Y ECHANDO CHISPAS». MARIA GUARDIA Y CARLOS ARBELOS

Acompañada de un video de regalo, esta es la memoria de María Guardia «Mariquilla», la bailaora granadina, criada en las cuevas del Sacromonte, a cuyas historias personales ha dado cuerpo y forma, en este libro, el periodista y gran fotógrafo argentino, residente en España, desde 1974, Carlos Arbelos.

«Mariquilla» nos cuenta su vida, sus actuaciones en los tablaos, sus viajes a los Estados Unidos, sus giras por media Europa, con gracejo gitano y, además, se nos descubre como una inspirada poetisa de vena popular, cantando en versos y coplas a sus ídolos, a sus amigos y sus más admirados compañeros del flamenco.

Al final del libro, se inserta una larga relación de cantaores, tocaores y músicos que la han acompañado en sus numerosas actuaciones y otra de aquellos bailaores que fueron sus parejas de baile.

«UNA HISTORIA DEL FLAMENCO». JOSÉ MANUEL GAMBOA

Otro extraordinario trabajo del joven flamencólogo José Manuel Gamboa, técnico musical especializado en flamenco de la Sociedad General de Autores de España, muy bien editado y pre-

sentado por Espasa, donde el autor cuenta, con su particular visión, «una historia del flamenco», nada encorsetada, pero muy fidedigna, a rasgos generales.

Una historia que arranca con el flamenco actual, a partir de 1975, con la transición política en España, aunque el autor nos lleve luego por otros caminos, salga y entre en dramaturgias de luces y sombras, con el teatro popular andaluz, la danza del modélico Mario Maya y la disciplinada libertad de Antonio Gades; hasta llegar al cante de un gitano rubio, llamado Camarón, y su generación que aún colea; el mestizaje, el nuevo flamenco, la guitarra sola... Para luego volver atrás con la restauración, la flamencología y el mairenismo, cayendo a los pies de los dos grandes maestros de la danza, doña Pilar López y Antonio. Y suma y sigue, con la antología discográfica de Hispavox, las guitarras de los más grandes, el concurso de Córdoba, los tablaos, los festivales y la Cátedra de Flamencología de Jerez; para dedicar un amplio capítulo a don Antonio Mairena y el mairenismo.

Pero el libro de Gamboa, intenso y extenso, a la vez, al que nada se le escapa, hace su particular historia, con la opera flamenca, los fandangos y fandanguillos, el teatro flamenco, inventándose la palabra «andaloamericanos» para los cantes de ida y vuelta; metiéndose en política con la segunda república, la guerra y la posguerra, hasta llegar al tiempo de las subvenciones. Pero ahí no queda todo, porque de nuevo el autor da marcha atrás en su originalísima historia, metiéndose en los cafés cantantes y hablándonos de los cantes malagueños, parando en Chacón y Manuel Torre, «un majara que te volvía loco», hasta marcharse con la danza a otra parte y andar de guitarra en guitarra, desde el maestro Patiño a Javier y Montoya, los más grandes. Estudia luego el antiflamenquismo, la música enlatada y los cantes de Levante; para desembocar en la protohistoria, la década prodigiosa de nuestros abuelos, el gran Silverio y las casas cantaoras. Una extensa bibliografía y exhausto índice onomástico, cierran el libro, al que se llega al final, tras un recorrido de casi seiscientas páginas, de abrumadora literatura y desconocidas e interesantes fotografías.

«CANCIONERO FLAMENCO» POR MACHACO

José M. Pérez «Machaco», jerezano, es un poeta popular, hecho a sí mismo, que ve publicada su primera obra. Un libro sencillo y humilde, lleno de coplas, para poder cantar por tangos, soleares, bulerías, seguiriyas y tonás, entre otros estilos; que también contiene versos a sus ídolos flamencos, como Lola Flores, «La Paquera» y Antonio el Pipa.

Versos y coplas salidos del corazón de un poeta que transmite sus dolores y fatigas, sus quejas y su gozos, sus alegrías... Entre las que se cuenta ver, al fin, publicados sus primeros versos y sus inspiradas coplas de gran enamorado del flamenco.

«PEDRO BACAN. ALURICÁN EN AZUL Y VERDE». ALFONSO GARCÍA HERRERA

Se trata de la primera biografía del que fuera genial y extraordinario guitarrista, uno de los mejores del último tercio del siglo XX, escrita por el marido de su prima Tere Peña, hermana de Juan el Lebrijano, junto al que Bacán, actuaría por última vez en su vida, en la peña «El Laurel», de Lora del Río (Sevi-

lla), la víspera de su trágica muerte, ocurrida en fatal accidente de circulación, cuando regresaba a su casa de Lebrija, sin más compañía que la de su fiel compañera la guitarra, conduciendo su coche, en la mañana del domingo, 26 de enero de 1997.

Toda una vida, intensamente vivida, entregada con verdadero y profundo amor por su arte. Gitano bueno, niño grande de la guitarra flamenca, vencido por el sueño, una fría mañana de enero, va ya para diez años.

En este libro se nos cuenta su vida, su forma de ser, de vivir siempre en gitano, pensando nada más que en su música, en su familia, en sus hijos, en los suyos, en su gente que le adoraba. Un libro escrito con cariño y con admiración hacia el personaje, su arte y su entorno, desde sus años infantiles y su pertenencia a una amplia familia de artistas gitanos de Lebrija, con ramificaciones utreranas; su vida sentimental de novela con una americana que sería su compañera y luego esposa y madre de sus hijos, hasta sus últimos años, cuando había conquistado a todos los públicos, gracias al alto nivel que había llegado a alcanzar con su magisterio guitarrístico. Últimamente en Francia, donde era todo un ídolo de los muchos aficionados galos al flamenco, tras haber triunfado antes en los Estados Unidos.

Insólitamente, Pedro Bacán se nos descubre como un artista que se había hecho a sí mismo, que se había interesado por los libros y por el mundo de la cultura en general, siempre partiendo de la premisa de su compromiso gitano y de su música. Ello le llevó a expresar su pensamiento de la música flamenca, con una ponencia, que tituló «Entre oriente y occidente», que pronunció en el XXIV Congreso de Arte Flamenco, celebrado en Sevilla, en 1996, cuatro meses antes de su fatal encuentro con la muerte, en una carretera del término sevillano de Los Palacios.

El documentado trabajo del investigador Alfonso García Herrera, se cierra con una larga lista de discos grabados, películas en las que intervino, documentales, premios y distinciones de todo tipo, en la que curiosamente queda reflejado el Premio Nacional de Guitarra Flamenca, concedido por esta Cátedra de Flamencología, en 1980, y que sería el primer premio importante que el malogrado Pedro Bacán recibiera en su brillante carrera artística; truncada ésta cuando aún se podía esperar mucho más de su genio y talento artístico, como compositor y como intérprete de la guitarra flamenca.

«ME LLAMO JUAN VAREA...» ROBERTO FERRADA

Una nueva biografía más que nos acerca a la vida y a la obra cantaora de un artista mucho más valorado, en su tiempo, por los profesionales del cante que por los aficionados. Un cantaor levantino, valenciano, nacido en Burriana (Castellón), cuna insólita para intérpretes del flamenco, que se llamó Juan Varea Segura (1908-1985) y que, publicada por el ayuntamiento de dicha ciudad, se ha convertido en un homenaje más a la memoria del gran cantaor, hijo predilecto de su tierra, al llevar sendos saludas del alcalde y del regidor de cultura, en sus páginas iniciales. Ya, hace años, los autores Miguel Espín y Romualdo Molina, habían publicado un primer homenaje a Juan Varea, titulado «Rey sin corona».

Roberto Ferrada, paisano del artista, ha escrito ahora una biografía entrañable y completísima, profusamente ilustrada con inéditas fotografías, en la

que recoge con toda suerte de datos y documentos, la vida y el ambiente donde se desenvolvió la infancia y juventud del cantaor, así como su vida artística en los escenarios y tablaos. Biografía que se enriquece con la reproducción íntegra del texto citado de Espín y Molina, así como de otras colaboraciones, entre ellas las de los miembros de esta Cátedra, José Blas Vega, Manuel Ríos Ruiz y José María Velázquez-Gaztelu.

Se completa el extenso y bien conseguido trabajo con la recopilación no exhaustiva de la obra de Juan Varea, registrada en discos de carbón, en vinilo, casetes y compactos, reproduciendo, además, su extenso y variado cancionero, así como dando noticia de su presencia, como actuante, en la programación de TVE.

LA PAQUERA DE JEREZ, GENIO Y FIGURA DEL CANTE». MANUEL RÍOS RUIZ.

Recien fallecida la gran cantaora jerezana, Francisca Méndez Garrido «La Paquera de Jerez» (1934-2004), el escritor y poeta jerezano, Manuel Ríos Ruiz, miembro de la Cátedra de Flamencología, dio a la estampa este libro editado por el Servicio de Publicaciones de la Diputación de Cádiz, que más que una biografía al uso es una glosa, un canto encendido, en verso y prosa, a la que fuera llamada con toda justicia reina de las bulerías.

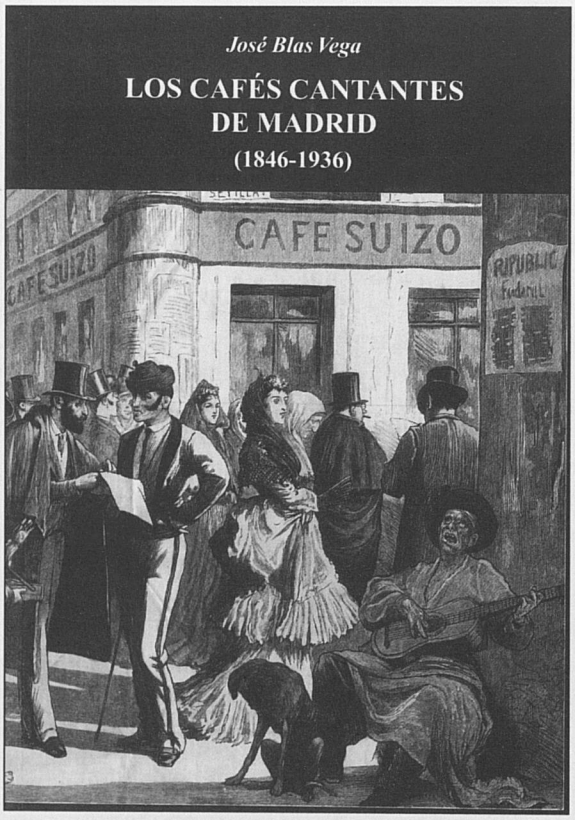
Manuel Ríos Ruiz, paisano y amigo de La Paquera, refleja en este trabajo «la historia cantaora de Jerez, sus características estilísticas e incluso los rasgos más significativos de sus artistas, a lo largo de distintas épocas», hasta venir a parar en la que fuera última gran cantaora jerezana. Dejando también constancia «del momento que vivía el flamenco cuando surgió en su panorama La Paquera de Jerez», dilucidando de la mejor manera su fuerte personalidad artística y confirmando sus muchos valores, según criterio del propio autor y de los más cualificados críticos nacionales.

El libro de Ríos Ruiz nos muestra cual era el panorama flamenco de los últimos años cincuenta, cuando La Paquera nace al profesionalismo flamenco, narrando como era el flamenco que se ofrecía en los teatros y tablaos, y evocando los principios profesionales de la singular artista jerezana, así como la síntesis de su trayectoria triunfal, junto a muy destacadas figuras del flamenco.

El autor nos habla, también, de los guitarristas de la cantaora, y nos cita la larga lista discográfica donde quedaron registrados sus cantes y canciones. Entre los primeros, no solo su bulería tan personal, característica y netamente jerezana, sino también otros estilos como alegrías, farruca, fandangos, bulerías por soleá, garrotín, granaína, malagueñas, media granaína, mirabrás, nana, romances, rumba, saetas, serranas, sevillanas, seguiriyas, soleares, tientos, etc. y sus clásicos villancicos. El libro se cierra con una serie de comentarios de la crítica más especializada sobre la que fuera popular figura del cante y la canción,

«LOS CAFÉS CANTANTES DE MADRID (1846-1936)». JOSÉ BLAS VEGA

¿Es este el mejor trabajo publicado por el investigador madrileño, José Blas Vega? Juraríamos que si, pues este libro recoge la historia y situación de los locales de entretenimiento y conciertos de un Madrid a caballo entre los siglos



XIX y XX, en los que se refleja la realidad artística y musical del flamenco; señalando documentalmente la importancia histórica que Madrid tiene, desde siempre, en dicho género, con una nómina de más de ochenta de estos cafés, cantidad no superada por ninguna otra ciudad

Blas Vega, aparte de ser un autor incansable y prolífico, es el investigador más concienzudo que tiene, actualmente, la moderna flamencología. Y, después de su notable obra de «Los cafés cantantes de Sevilla», publicada hace años, cabía esperar la producción de este otro trabajo, tan singular y completísimo con el que el autor alcanza quizás el cenit de su obra flamencológica.

Y acompañando las trescientas cincuenta páginas del texto, exquisita y rigurosamente documentado de este libro, publicado al cuidado del editor Guillermo Blázquez, una interesantísima ilustración, apabullante en su contenido y de primera mano, en la mayoría de los casos, hace de esta obra que sea realmente excepcional y única, la cual recomendamos a nuestros lectores, que la pueden pedir a Librería del Prado, calle Prado núm. 5 -. 28014 Madrid, por el precio de 24 euros, más gastos de envío.

«EL FLAMENCO EN MADRID». JOSÉ BLAS VEGA

Publicado por la editorial cordobesa «Almuzara», nos llega este otro magnifico ensayo del flamencólogo José Blas Vega, que en cierta manera viene a completar el anterior trabajo, y que en este segundo libro, aparecidos ambos en este año, se dedica a estudiar lo mucho y bueno que ha significado Madrid, en la historia del flamenco, no solo con sus cafés cantantes, sino también con sus propios cantaores, desde el siglo XVIII, que arranca con las tonadillas y los sainetes de don Ramón de la Cruz, pasando por los fandangos de candil y el teatro de género andaluz.

Indudablemente, la aportación de Madrid al flamenco ha sido generosa y más que importante, en todos los aspectos; como Blas Vega demuestra y pone de relieve en este estupendo trabajo, esclarecedor de cuanto Madrid ha sido y aún significa, dentro del mundo flamenco, siendo extensísima la valiosa nómina de figuras del cante, el baile y la guitarra que la capital de España ha dado a este arte de rancia raíz andaluza, pero en el que Madrid tiene un pa-

pel muy valioso, aclarando este libro muchas cuestiones y dejando bien patente su realidad flamenca, totalmente indiscutible, al hilo de su historia y de los estudios de la moderna flamencología.

La interesante edición de esta obra, se ve notablemente avalada con la ilustración de sus páginas por una valiosa colección de antiguas fotografías.

«LAS RUTAS DEL FLAMENCO EN ANDALUCÍA». JUAN VERGILLOS.

El autor repasa en este libro la relación del flamenco con Andalucía, así como el menosprecio intelectual que el mismo ha sufrido y los tópicos que giran en torno a este arte. Una obra de carácter divulgativo, para no iniciados, que también encierra aspectos poco conocidos para los aficionados más exigentes.

Se trata de una guía elemental y ampliamente ilustrada del flamenco, avalada por la labor crítica del autor, cuyas tesis intentan arrojar luz sobre cuestiones muy controvertidas de este arte centenario de Andalucía. Incluye una completa información de utilidad y servicio para el posible lector.

Este libro forma parte de la colección Rutas Culturales, con doble finalidad divulgativa y práctica, y ha sido editado por la Fundación José Manuel Lara, de Sevilla.

«VOCES E IMÁGENES EN LA ETNOMUSICOLOGIA ACTUAL» ACTAS DEL VII CONGRESO DE LA SIBE. SDAD. DE ETNOMUSICOLOGÍA.

«La etnomusicología en España constituye un ámbito de conocimiento que va fortaleciendo su institucionalización de manera gradual: en la universidad, en los conservatorios, en los centros de investigación...» Con estas palabras de Silvia Martínez y de Joseph Martí, a cuyo cargo ha estado la edición científica de las Actas del VII Congreso de la SIbE, Sociedad de Etnomusicololgía, se abre el prólogo de este interesante volumen, que recoge las «Voces e imágenes en la etnomusicología actual».

El índice de las citadas actas, incluye los textos de dos conferencias invitadas, a cargo del profesor Bruno Nettl, de la Universidad de Illinois (USA) y de José Jorge de Carvalho, de la Universidad de Brasilia; girando las ponencias alrededor de cuatro ejes temáticos: «música, lugar y memoria», «procesos en la tradición musical», «música y educación» y «músicas populares actuales».

Interesante volumen el de estas actas del congreso de etnomusicología, que no cabe duda serán muy bien acogidas por los muchos aficionados a estos temas. La edición, muy cuidada, ha estado a cargo de la Secretaría General Técnica del Ministerio de Cultura, con la coordinación de la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, Subdirección General de Museos Estatales, que hemos recibido por gentileza del Museo del Traje, Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico.

DISCOS

«FOSFORITO. ACTUACIONES HISTÓRICAS» PRODUCCIÓN DE RNE PARA RTVE-MÚSICA

Importante recopilatorio en doble cedé, con veinticuatro cantes del veterano artista que hoy ostenta en su poder el trofeo supremo de la Llave de Oro

del Cante: peteneras, cantiñas, fandangos de Lucena y cantes de Juan Breva, granaína, taranto de Almería y taranta de Linares, seguiriyas de Jerez con cabales, soleá apolá y polo, soleares de Cádiz, tientos y tangos, granaína y malagueña de La Trini, tangos, cantiñas, bamberas, cantes de fragua y más soleares y más seguiriyas jerezanas, rematadas siempre con las cabales. Toda una deslumbrante antología de los mejores cantes del maestro pontanés, acompañada en casi todas las ocasiones por las magistrales guitarras de Paco de Lucía, Juan Carmona «Habichuela» y Enrique de Melchor y otras por Manuel Cano o Paco Cepero.

Este doble Cd con los cantes de Fosforito, grabados entre 1970 y 1985, quiere ser una aportación a la feliz efeméride de las bodas de oro del gran maestro del cante flamenco, cuando se cumplen 50 años de que se diera a conocer, en 1956, ganando los primeros premios de todos los grupos de cantes, en el Primer Concurso Nacional de Cante Jondo de Córdoba, acumulando numerosísimos premios y galardones, a todo lo largo de su brillante carrera profesional, con más de sesenta años en activo.

Estos cantes proceden de grabaciones en directo del maestro, recogidas por RNE, a través de sus actuaciones en Mairena del Alcor, donde recibiera la segunda Antorcha del Cante de manos del gran Antonio Mairena, siguiendo durante tres lustros por escenarios de Madrid, Sevilla, Benalmádena, La Unión, Granada, Córdoba, Ceuta y en su Puente Genil natal. Estos documentos sonoros que ahora salen a la luz primera, se custodian en el Archivo Sonoro de Radio Nacional de España.

La selección de los cantes ha sido hecha por el critico Antonio Nieto Viso, autor así mismo del texto del folleto que acompaña a este álbum-homenaje, dedicado al máximo maestro actual del cante jondo.

«ASÍ CANTA NUESTRA TIERRA EN NAVIDAD». VOL. IX Y XXIV DE CAJA SAN FERNANDO

En esta ocasión se trata de un doble volumen, pues a los villancicos del nuevo Cd se ha querido unir un segundo,

reproduciendo el que hizo el número nueve de la colección, con la actuación estelar de la desaparecida Rocío Jurado, aparecido en la Navidad de 1990

En este volumen IX, la cantante interpretó, con el Coro de Villancicos de la Caja San Fernando y voces infantiles, coplas de Nochebuena tan populares como «La Virgen se está peinando», «Balada del Niño Jesús», «El ayayay», «Camino de Roma» (Los pelegrinitos), una preciosa nana, «Cantaba José», «La Virgen tiene un pañuelo», «Hacia Belén caminan», «Madre en la puerta está un niño», «El Tarantán», «Camino de Belén» y «Adeste fideles».

Un Cd especial con el que se ha querido honrar y recordar el paso por la colección de la que fuera genial y admirada cantante de Chipiona.

En el volumen XXIV, correspondiente a esta Navidad, incluido en el mismo doble álbum, los intérpretes son Raphael, que canta «El tamborilero» y «El Niño antes de nacer», acompañado al piano por el compositor jerezano Manuel Alejandro; «Los del Río», que interpretan «Ole con ole» y «Las casas del nacimiento»; Esperanza Fernández, cantando «Al recien nacío»; Angel Vargas, que dice «Toca la zambomba»; Carmen de la Jara, con sus «Bulerías de los Reyes Magos» y el Nano de Jerez, interpretando «Por los caminos el cielo».

Finalmente, Angel Vargas, Carmen de la Jara, Esperanza Fernández y El Nano, cantan a coro, «Ande la marimorena». Todo este repertorio lleva el acompañamiento del Niño de Pura a la guitarra, figurando en el número coral de cierre la zambomba de Gregorio Fernández y las palmas y percusión del mismo y de Manuel Pantoja «Chicharito».

Hay que resaltar en este volumen de villancicos la importante y novedosa actuación de Raphael junto a su compositor de tantos éxitos, Manuel Alejandro, unidos por primera vez, después de muchos años de trabajar por separado. La versión del «Tamborilero» que hace Raphael en este disco es totalmente distinta a la que nos tiene acostumbrado desde hace muchos años y la nana «Al Niño antes de nacer»que canta es una hermosa melodía del padre de Manuel Alejandro, el célebre compositor jerezano Germán Alvarez Beigbeder. Todo un indudable acierto el que ha tenido Caja San Fernando al haber querido contar con nuestro más universal artista de la canción, para enriquecer este álbum.

La ilustración de cubierta del doble Cd es original del pintor Guillermo Pérez Villalta; la presentación literaria del poeta y escritor Francisco Bejarano; la producción artística ha corrido a cargo de David A. Beigbeder y la grabación se realizó en los Estudios de Alta Frecuencia de Sevilla, bajo la dirección del ingeniero de sonido, José Torrano; diseño gráfico de Estudios Cinterco-Fraile de Tejada.

Es una edición especial para la Obra Social de Caja San Fernando, realizada por Creaciones Internacionales y Coediciones S.A., bajo dirección y producción ejecutiva de Juan Pedro Aladro Durán, en la que se unen para cantar a la Navidad dos voces tan internacionales como las de Rocío Jurado y la de Raphael. Y, además, los ingresos que produzca la venta de dichos discos, tendrán – como siempre – fines benéficos. Enhorabuena a La Caja y a esperar el disco de las bodas de plata de la colección, que aparecerá en la Navidad de 2007.

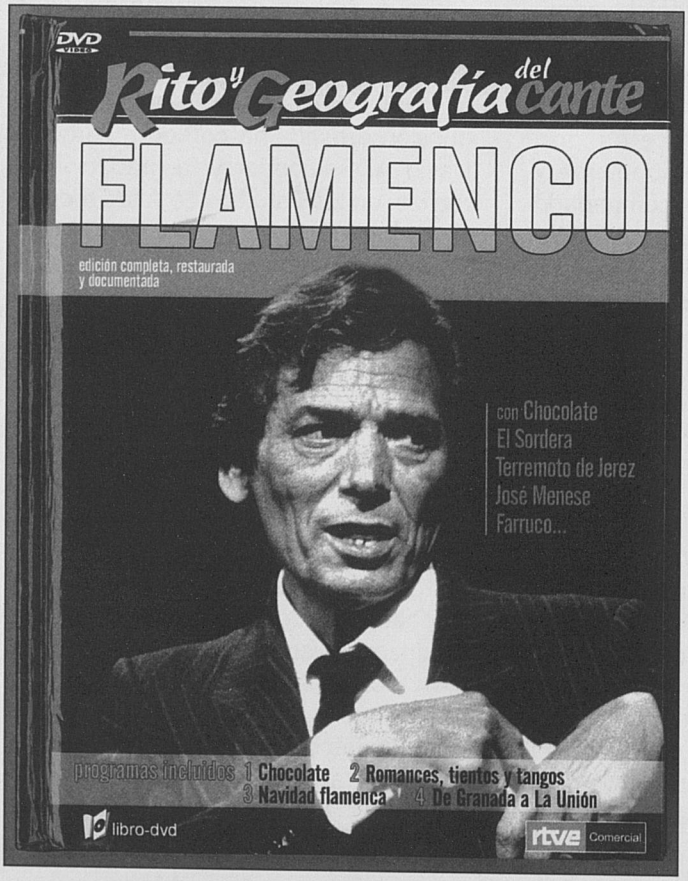
LIBRO-DVD

«RITO Y GEOGRAFIA DEL CANTE FLAMENCO» DE RADIO TELEVISIÓN ESPAÑOLA

Los últimos libros-dvd recibidos de esta magna colección son los que hacen los números X, XI y XII, con las actuaciones de Antonio Mairena y Amós Rodríguez Rey, en el primero de ellos, que también dedica un apartado a Lorca y el flamenco y otro al fandango, incluyendo, además las actuaciones de Pepe Marchena , Manuel Morao y El Sordera;

En el número XI encontramos las actuaciones estelares de Chocolate, El Sordera, Terremoto de Jerez, José Menese y El Farruco, entre otros más. Destaca, especialmente, la actuación de un Chocolate muy joven, cuando ya empezaba a escalar la fama de los elegidos. Y en el número XII, nos encontramos también con un Fosforito muy joven y en plenitud de facultades, acompañado por Juan Habichuela. Además se incluyen programas sobre los cantes procedentes del folclore, otro sobre Triana y el dedicado a «La Casa de los Mairena».

Igualmente, participan en este último dvd, Melchor de Marchena, Rafael Romero, Manolo Zapata, Pepe de la Matrona, Manolo el Sevillano, Juan Barcelona, Tío Bengala, Rosalía de Triana y otros artistas. Programas emitidos por TVE en los años 1971 y 72.



«Rito y geografía del cante flamenco», es una colección de 24 libros-dvd, producida por Círculo Digital, en colaboración con los Servicios Comerciales de RTVE y el escritor y especialista en flamenco, José María Velásquez-Gaztelu, que la ha dirigido con mano maestra.